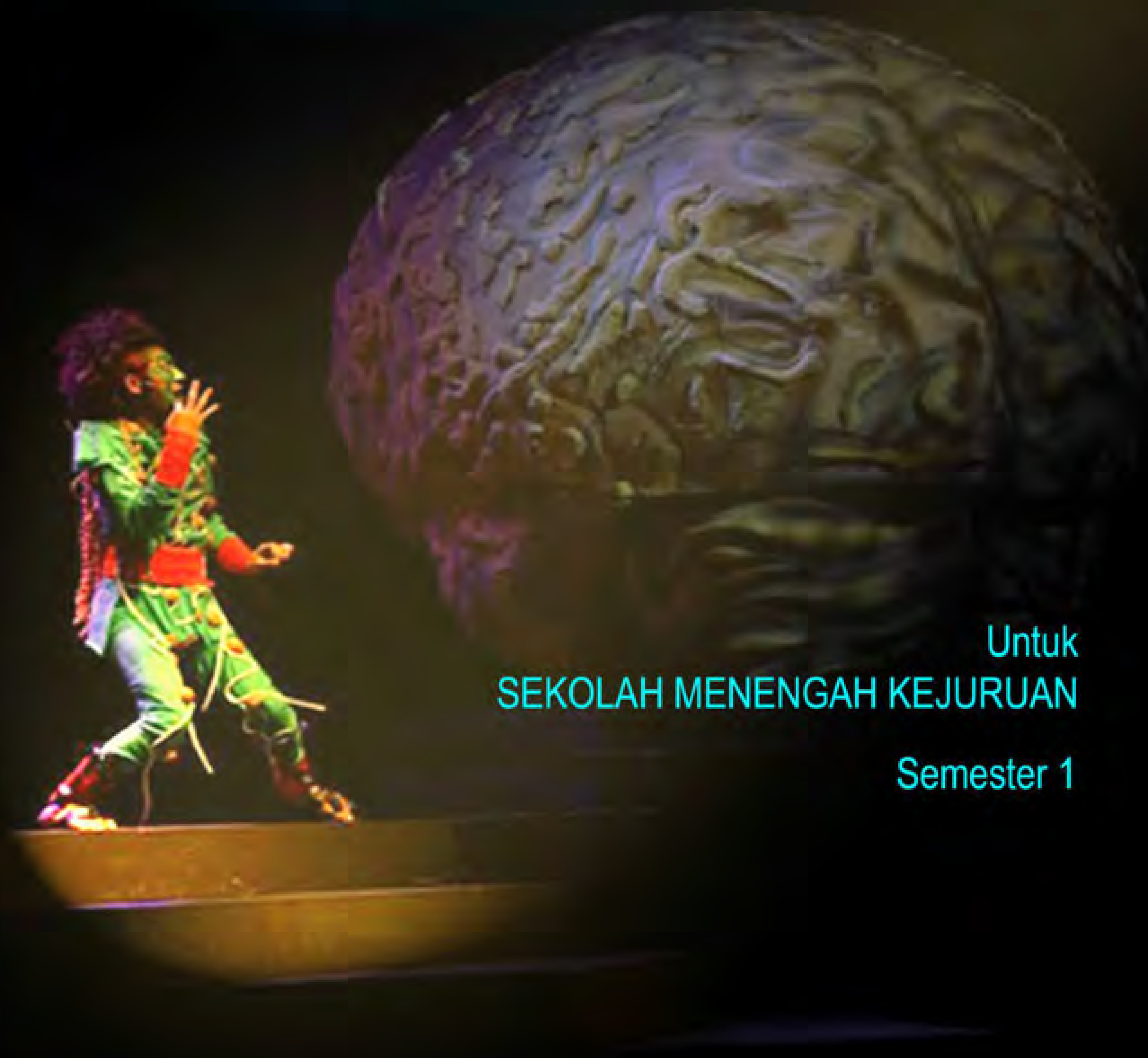
PENGETAHUAN TEATER 1

Sejarah dan Unsur Teater



Untuk

SEKOLAH MENENGAH KEJURUAN

Semester 1

Eko Santoso, S.Sn

PENGETAHUAN TEATER 1 (Sejarah dan Unsur Teater)

UNTUK SMK

Eko Snatoso, S.Sn

Eko Santosa

PENGETAHUAN TEATER 1

(Sejarah dan Unsur Teater)

Kelas X Semester 1

Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan
Direktorat Manajemen Pendidikan Menengah
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan

Hak Cipta pada Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Dilindungi Undang-Undang

PENGETAHUAN TEATER 1

(Sejarah dan Unsur Teater)

Kelas X Semester 1

Penulis : Eko Santosa

Perancang Kulit : TIM

Ukuran Buku : 17,6 x 25 cm

Diterbitkan oleh
Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Tahun 2013

KATA PENGANTAR

Puji syukur kami panjatkan kehadirat Tuhan Yang Maha Esa atas berkah dan rahmat-Nya sehingga modul SMK Seni Teater yang berjudul *Pengetahuan Teater 1 (Sejarah dan Unsur Teater)* untuk kelas X semester 1 ini selesai kami susun. Modul ini diadaptasi dan dikembangkan dari buku *Seni Teater SMK* yang diterbitkan oleh Depdiknas pada tahun 2008 sebagai buku sekolah elektronik. Isi pokok buku tersebut masih sangat relevan dengan konteks pembelajaran seni teater di SMK sesuai Kurikulum 2013. Namun meski demikian, format susunan dan pemilahan pokok bahasan disesuaikan serta kedalaman materi diperkaya dengan informasi yang lebih baru selaras perkembangan seni teater yang ada. Modul ini secara lebih khusus membahas tentang sejarah teater Barat dan Indonesia serta unsur-unsur pembentuk teater.

Dengan menitikberatkan pada pembahasan pertunjukan atau pementasan teater, modul ini diharapkan memberikan wacana pembelajaran teater yang bersifat kreatif serta tidak terlalu terkungkung pada analisis teks verbal. Kami sangat berharap bahwa modul ini akan memberikan pancingan kreatif bagi keberlangsungan kelas teater di sekolah kejuruan, sehingga pada nantinya dapat melahirkan karya-karya teater yang baru dan mampu berbicara secara luas dalam khasanah perteateran di Indonesia.

Akhir kata, tidak ada sesuatu yang sempurna di dunia ini. Demi penyempurnaan modul ini pada masa mendatang kami mengharap kritik dan saran yang bersifat konstruktif dari para pembaca. Semoga modul ini bermanfaat bagi segenap pembaca, baik sebagai bahan pengetahuan ataupun referensi untuk menentukan langkah berikutnya.

Hormat kami,

Penyusun

Diunduh dari BSE.Mahoni.com

DAFTAR ISI

GLOSARIUM

Amphitheater	:	Bangunan tempat pementasan teater yang dibangun tanpa atap dalam bentuk setengah lingkaran dengan tempat duduk penonton melengkung dan berundak-undak pada Zaman Yunani
Arja	:	Pertunjukan teater tradisional kerakyatan dari Bali
Blocking	:	Gerak dan perpindahan gerak para pemain di atas panggung
Bunraku	:	Pertunjukan teater boneka dari Jepang
Burlesque	:	Pertunjukan hiburan yang menampilkan kekonyolan para pemainnya
Commedia dell'arte	:	Merupakan bentuk teater rakyat Italia yang berkembang di luar lingkungan istana dan akademisi
Drama Gong	:	Pertunjukan teater daerah baru dari Bali
Drama kloset	:	Naskah lakon yang sepenuhnya tidak dapat dipentaskan
Dulmuluk	:	Pertunjukan teater daerah Sumatera Selatan
Farce	:	Pertunjukan teater jenaka atau sering disebut komedi rendahan atau dagelan
Gambuh	:	Pertunjukan teater tradisional klasik dari Bali
Globe	:	Gedung teater Zaman Elizabeth dengan tempat penonton bertingkat dan mengelilingi panggung pementasan
House Manager	:	Pengelola gedung yang berwenang mengatur aktifitas gedung pertunjukan atau auditorium selama hari pementasan

Ketoprak	:	Pertunjukan teater daerah dari Jawa Tengah dan Yogyakarta
Lenong	:	Pertunjukan teater daerah Betawi (Jakarta)
Longser	:	Pertunjukan teater daerah Jawa Barat
Ludruk	:	Pertunjukan teater daerah Jawa Timur
Makyong	:	Pertunjukan teater daerah berbudaya Melayu dari Riau
Mamanda	:	Pertunjukan teater daerah berbudaya Melayu dari Kalimantan Selatan
Mime	:	Pertunjukan teater yang mengandalkan gerak dan ekspresi mimik pemain. Di Indonesia sering pula disebut tablo atau pantomim
Pageant	:	Panggung bergerak atau panggung keliling yang bergerak ditarik kuda
Proscenium	:	Bentuk panggung yang memiliki bingkai dan memisahkan antara panggung pementasan dan tempat duduk penonton
Randai	:	Pertunjukan teater tradisional dari Sumatera Barat
Restorasi	:	Zaman kebangkitan kembali kegiatan teater di Inggris setelah kaum Puritan yang berkuasa menutup kegiatan teater
Stage Manager	:	Pengelola panggung yang berwenang mengatur kegiatan panggung selama hari pementasan
Teater daerah	:	Seni teater yang memiliki ciri-ciri khas suatu daerah tertentu yang digolongkan menjadi teater tradisional dan teater daerah baru
Teater daerah baru	:	Teater yang sekalipun memiliki ciri-ciri kedaerahan tetapi relatif baru kelahirannya

Teater tradisional : Teater yang telah hidup, berkembang dan diajarkan secara turun temurun dari generasi ke generasi (biasanya secara lisan) oleh masyarakat suatu daerah tertentu

Teater Masa Transisi : Penamaan atas kelompok teater pada periode saat teater daerah (tradisional) mulai mengalami perubahan karena pengaruh budaya lain

Ticket Box : Tempat penjualan tiket pada hari pementasan di gedung pertunjukan

Ubrug : Pertunjukan teater daerah dari Banten

Vaudeville : Pertunjukan hiburan serbaneka yang mencampurkan semua bentuk hiburan seperti tari, nyanyian, drama, musik, akrobat, sulap, dan lain-lain

Wayang : Pertunjukan teater boneka tradisional Indonesia (2 dimensi dan 3 dimensi) yang ceritanya sebagian besar bersumber dari epos Ramayana dan Mahabarata

Wayang Orang : Pertunjukan teater daerah dari Jawa Tengah dan Yogyakarta yang ceritanya bersumber dari Ramayana atau Mahabarata

SEKILAS MODUL

A. Deskripsi Modul

Modul ini membahas definisi teater, sejarah dan perkembangan teater Barat dan Indonesia serta unsur-unsur pembentuk teater. Pengetahuan tentang sejarah perkembangan teater sangat penting dipelajari karena keberadaan pertunjukan teater sekarang ini tidak bisa dilepaskan dari latar belakang pemikiran atau proses kreatif penciptaannya. Dalam perjalanannya, banyak karya teater yang dilahirkan dari seniman-seniman besar yang tidak jarang sangat berpengaruh dalam kehidupan sosial masyarakat. Latar pengetahuan pekerja teater juga tidak lepas dari perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi dan hal ini membawa dampak pada konsep karya yang dihasilkannya. Dinamika kehidupan dan kebudayaan termasuk di dalamnya ilmu pengetahuan dan teknologi sangat mempengaruhi perkembangan karya seni, demikian pula karya seni terkadang mampu memberikan penawaran atau pemikiran baru yang dapat mempengaruhi subjek atau bidang tertentu dalam kehidupan.

Lebih rinci, modul ini akan membahas sejarah awal mula lahirnya teater modern di Barat beserta perkembangan dan eksistensinya dewasa ini. Selain itu juga membahas sejarah perkembangan teater daerah dan teater modern Indonesia. Pokok bahasan terakhir dalam modul ini adalah unsur-unsur pembentuk teater yang terdiri dari unsur utama dan unsur pendukung.

B. Cara Penggunaan Modul

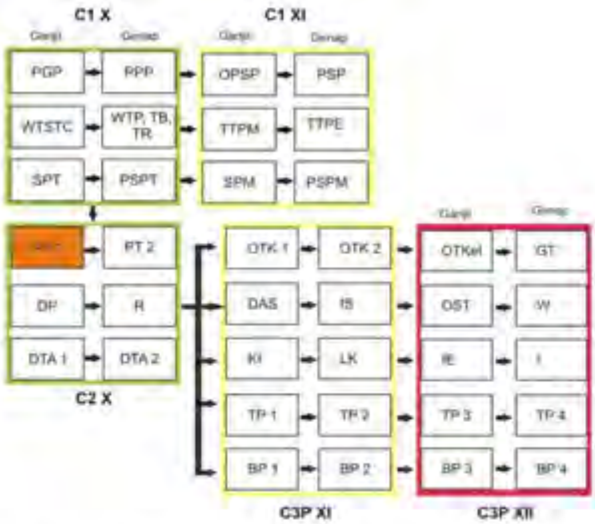
Untuk menggunakan Modul Pengetahuan Teater 1 ini perlu diperhatikan:

1. Kompetensi Inti dan Kompetensi dasar yang ada di dalam kurikulum
2. Materi dan sub-sub materi pembelajaran yang tertuang di dalam silabus
3. Langkah-langkah pembelajaran atau kegiatan belajar selaras model saintifik

Langkah-langkah penggunaan modul:

1. Perhatikan dan pahami peta modul dan daftar isi sebagai petunjuk sebaran materi bahasan
2. Modul dapat dibaca secara keseluruhan dari awal sampai akhir tetapi juga bisa dibaca sesuai dengan pokok bahasannya
3. Modul dipelajari sesuai dengan proses dan langkah pembelajarannya di kelas
4. Bacalah dengan baik dan teliti materi tulis dan gambar yang ada di dalamnya.
5. Tandailah bagian yang dianggap penting dalam pembelajaran dengan menyelipkan pembatas buku. Jangan menulis atau mencoret-coret modul
6. Kerjakan latihan-latihan yang ada dalam unit pembelajaran
7. Tulislah tanggapan atau refleksi setiap selesai mempelajari satu unit pembelajaran

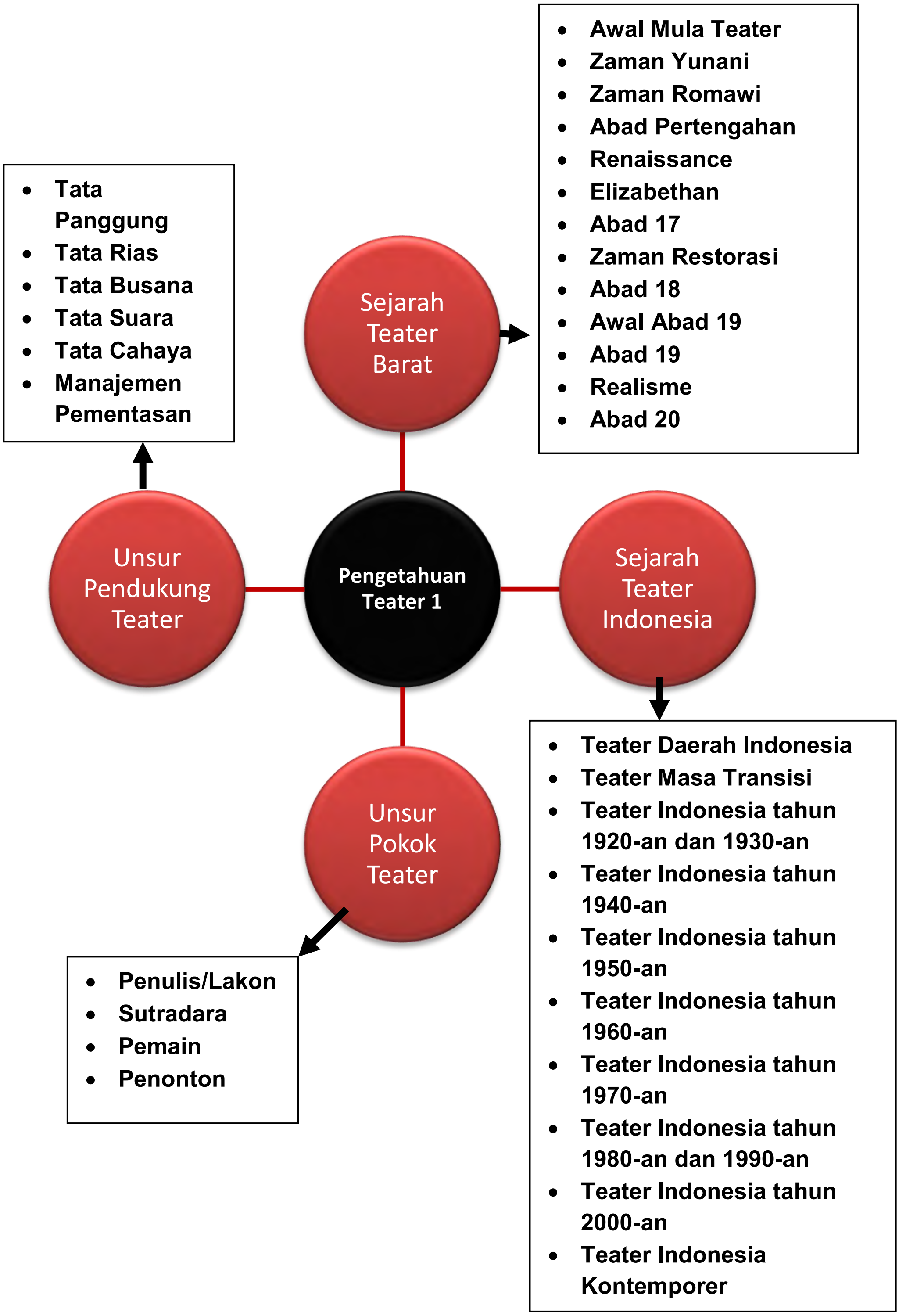
C. Posisi Modul



KETERANGAN

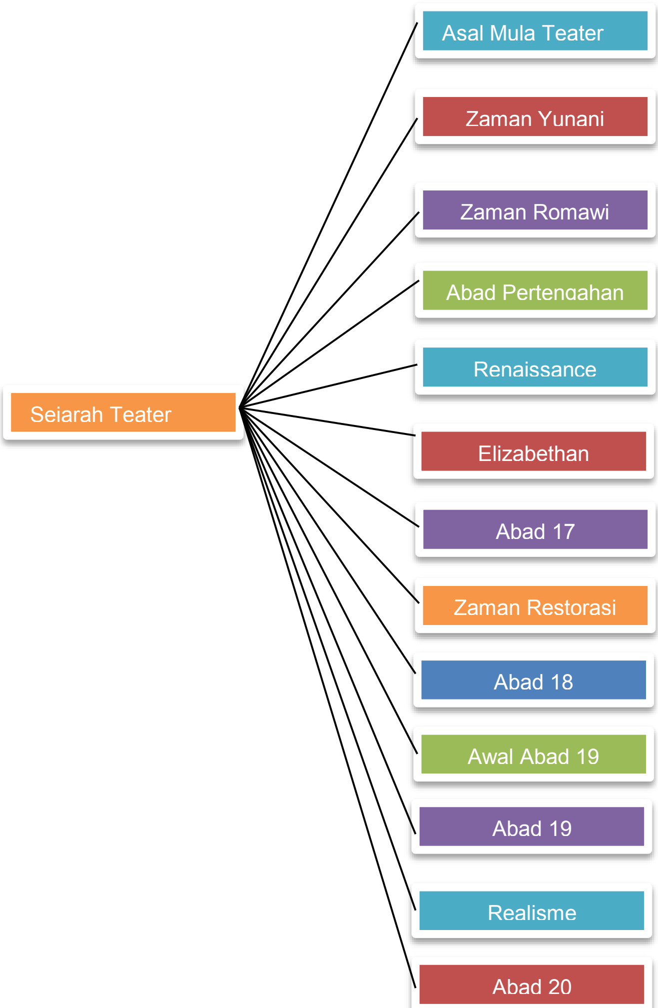
PGP	: Pengelolaan Gedung pertunjukan
PPP	: Pengelolaan Panggung Pertunjukan
WTSTC	: Wawasan Tata Suara dan Tata Cahaya
WTP,TB,TR	: Wawasan Tata Panggung, Tata Busana dan Tata Rias
SPT	: Seni Pertunjukan Tradisional
PSPT	: Pelestarian Seni Pertunjukan Tradisional
PT 1	: Pengetahuan Teater 1
PT 2	: Pengetahuan Teater 2
DP	: Dasar Pemeranan
R	: Roleplay
DTA 1	: Dasar Tata Artistik 1
DTA 2	: Dasar Tata Artistik 2
OPSP	: Organisasi Produksi Seni Pertunjukan
PSP	: Pemasaran Seni Pertunjukan
TTPM	: Tata Teknik Pentas Manual
TTPE	: Tata Teknik Pentas Elektrik
SPM	: Seni Pertunjukan Modern
PSPM	: Perkembangan Seni Pertunjukan Modern
OTK 1	: Olah Tubuh Kelenturan 1
OTK 2	: Olah Tubuh Kelenturan 2
DAS	: Diksi dan Artikulasi Suara
IS	: Intonasi Suara
KI	: Konsentrasi dan Imajinasi
LK	: Laku Karakter
TP 1	: Teknik Pemeranan 1 (muncul, Irama, Repetisi)
TP 2	: Teknik Pemerana 2 (Jeda, Timming, Penonjolan)
BP 1	: Bermain Peran 1 (Analisis Peran dan Adegan)
BP 2	: Bermain Peran 2 (Dimensi Peran dan Fragmen)
OTKet	: Olah Tubuh Keterampilan
GT	: Gerak Tubuh
OST	: Olah Suara Ritmik
W	: Wicara
IE	: Ingatan Emosi
I	: Imajinasi
TP 3	: Teknik Pemeranan 3 (Aksi Reaksi, Dramatik dan Pengembangan)
TP 4	: Teknik Pemeranan 4 (Improvisasi dan Change)
BP 3	: Bermain Peran 3 (Bermain dalam Drama)
BP 4	: Bermain Peran 4 (Bermain dalam Teater)

D. Peta Modul


Awal Mula Teater
Zaman Yunani
Zaman Romawi
Abad Pertengahan
Renaissance
Elizabethan
Abad 17
Zaman Restorasi
Abad 18
Awal Abad 19
Abad 19
Realisme
Abad 20
Tata Panggung
Tata Rias
Tata Busana
Tata Suara
Tata Cahaya
Manajemen Pementasan
Sejarah Teater Barat
Unsur Pendukung Teater
Pengetahuan Teater 1
Sejarah Teater Indonesia
Unsur Pokok Teater
Teater Daerah Indonesia
Teater Masa Transisi
Teater Indonesia tahun 1920-an dan 1930-an
Teater Indonesia tahun 1940-an
Teater Indonesia tahun 1950-an
Teater Indonesia tahun 1960-an
Teater Indonesia tahun 1970-an
Teater Indonesia tahun 1980-an dan 1990-an
Teater Indonesia tahun 2000-an
Teater Indonesia Kontemporer
Penulis/Lakon
Sutradara
Pemain
Penonton

UNIT 1. SEJARAH TEATER BARAT

A. Ruang Lingkup Pembelajaran



B. Tujuan Pembelajaran

Setelah mengikuti dan mempelajari unit pembelajaran 1 peserta diharapkan mampu:

1. Menjelaskan asal mula teater.
2. Menjelaskan teater zaman Yunani.
3. Menjelaskan teater zaman Romawi.
4. Menjelaskan teater Abad Pertengahan.
5. Menjelaskan teater zaman Renaissance.
6. Menjelaskan teater zaman Elizabethan.
7. Menjelaskan teater Abad 17.
8. Menjelaskan teater zaman Restorasi.
9. Menjelaskan teater Abad 18.
10. Menjelaskan teater awal Abad 19.
11. Menjelaskan teater Abad 19.
12. Menjelaskan teater Realisme.
13. Menjelaskan teater Abad 20.

Selama 20 JP (5 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. Mengamati
    a. Menyerap informasi dari berbagai sumber belajar tentang periode sejarah teater Barat konvensional .
    b. Menyerap Informasi dari berbagai sumber mengenai perkembangan teater Barat modern dan tokohnya.

2. Menanya
    c. Menanya konvensi teater Barat dan perkembangannya.
    d. Mendiskusikan perkembangan teater Barat modern.

3. Mengeksplorasi
    a. Mencatat konvensi teater Barat dan perkembangannya.
    b. Mencatat perkembangan teater Barat modern.

4. Mengasosiasi
    a. Memilah teater Barat konvensional sesuai periode/Jaman dan negara.

b. Memilah teater Barat modern sesuai tokohnya.
c. Membandingkan teater Barat konvensional dan modern.

5. Mengomunikasi
   a. Mendata perkembangan teater Barat konvensional.
   b. Mendata perkembangan teater Barat modern dan tokohnya.
   c. Menyajikan data perkembangan teater Barat konvensional berdasar periode serta teater Barat modern dan tokohnya.

D. Materi

1. Asal Mula Teater

Teater berasal dari kata Yunani, “theatron” yang artinya tempat atau gedung pertunjukan yang terbentuk dari kata “theaomai” yang berarti melihat. Dengan demikian pada awal mulanya teater diartikan sebagai gedung tempat menyaksikan pertunjukan (*seeing place*). Dalam perkembangannya, secara lebih luas teater diartikan sebagai segala hal yang dipertunjukkan di depan orang banyak. Dalam rumusan yang sederhana teater adalah pertunjukan, misalnya ketoprak, ludruk, wayang, wayang wong, sintren, janger, mamanda, dagelan, sulap, akrobat, dan lain sebagainya. Teater dapat dikatakan sebagai manifestasi dari aktivitas naluriah, seperti misalnya, anak-anak bermain sebagai dokter dan pasien, ayah dan ibu, bermain perang-perangan, dan lain sebagainya.



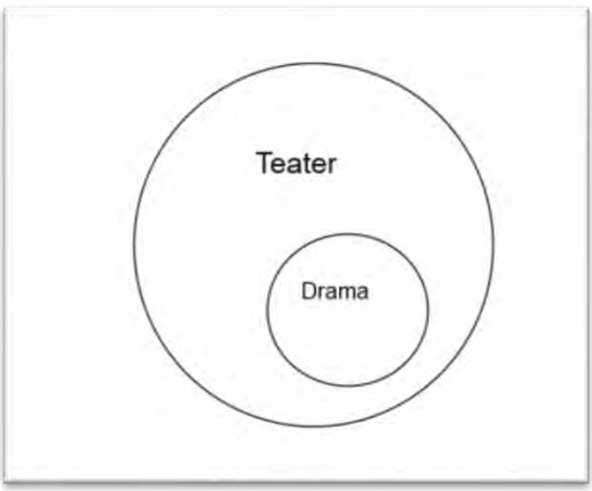
Gb. 1 Interior gedung pertunjukan teater

Selain itu, teater merupakan manifestasi pembentukan strata sosial kemanusiaan yang berhubungan dengan masalah ritual. Misalnya, upacara adat maupun upacara kenegaraan, keduanya memiliki unsur-unsur teatrikal dan bermakna filosofis. Berdasarkan paparan di atas,

kemungkinan perluasan definisi teater itu bisa terjadi. Namun batasan tentang teater dapat dilihat dari sudut pandang sebagai berikut: “tidak ada teater tanpa aktor, baik berwujud riil manusia maupun boneka, terungkap di layar maupun pertunjukan langsung yang dihadiri penonton, serta laku di dalamnya merupakan realitas fiktif” (Harymawan dalam Santosa, 2008: 1). Dengan demikian teater adalah pertunjukan lakon yang dimainkan di atas pentas dan disaksikan oleh penonton.

Teater selalu dikaitkan dengan kata drama yang berasal dari kata Yunani Kuno “draomai” yang berarti bertindak atau berbuat dan “drame” yang berasal dari kata Perancis yang diambil oleh Diderot dan Beaumarchaid untuk menjelaskan lakon-lakon mereka tentang kehidupan kelas menengah. Dalam istilah yang lebih ketat berarti lakon serius yang menggarap satu masalah yang punya arti penting tapi tidak bertujuan mengagungkan tragika. Kata “drama” juga dianggap telah ada sejak era Mesir Kuno (4000-1580 SM), sebelum era Yunani Kuno (800-277 SM). Hubungan kata “teater” dan “drama” bersandingan sedemikian erat seiring dengan perlakuan terhadap teater yang mempergunakan drama lebih identik sebagai teks atau naskah atau lakon atau karya sastra (Soemanto dalam Santosa, 2008: 1).

Dari penjelasan di atas dapat disimpulkan bahwa istilah “teater” berkaitan langsung dengan pertunjukan, sedangkan “drama” berkaitan dengan lakon atau naskah cerita yang akan dipentaskan. Jadi, teater adalah visualisasi dari drama atau drama yang dipentaskan di atas panggung dan disaksikan oleh penonton. Jika “drama” adalah lakon dan “teater” adalah pertunjukan, maka “drama” merupakan bagian atau salah satu unsur dari “teater”. Jika digambarkan, maka peta kedudukan teater dan drama adalah sebagai berikut.



Gb. 2 Peta kedudukan teater dan drama

Waktu dan tempat pertunjukan teater yang pertama kali dimulai tidak diketahui. Adapun yang dapat diketahui hanyalah teori tentang asal mulanya. Di antaranya teori tentang asal mula teater adalah sebagai berikut:

a) Berasal dari upacara agama primitif. Unsur cerita ditambahkan pada upacara semacam itu yang akhirnya berkembang menjadi pertunjukan teater. Meskipun upacara agama telah lama ditinggalkan, tapi teater ini hidup terus hingga sekarang.
b) Berasal dari nyanyian untuk menghormati seorang pahlawan di kuburannya. Dalam acara ini seseorang mengisahkan riwayat hidup sang pahlawan yang lama kelamaan diperagakan dalam bentuk teater.
c) Berasal dari kegemaran manusia mendengarkan cerita. Cerita itu kemudian juga dibuat dalam bentuk teater (kisah perburuan, kepahlawanan, perang, dan lain sebagainya).



Gb. 3 Relief Mesir Kuno

WS Rendra dalam Seni Drama Untuk Remaja (1993: 86), menyebutkan bahwa naskah teater tertua di dunia yang pernah ditemukan ditulis seorang pendeta Mesir, *I Kher-nefert*, di zaman peradaban Mesir Kuno kira-kira 2000 tahun sebelum tarikh Masehi. Pada zaman itu peradaban Mesir Kuno sudah maju. Mereka sudah bisa membuat piramida, mengerti irigasi, membuat kalender, mengenal ilmu bedah, dan juga sudah mengenal tulis menulis.

I Kher-nefert menulis naskah tersebut untuk sebuah pertunjukan teater ritual di kota Abydos, sehingga terkenal sebagai Naskah Abydos yang menceritakan pertarungan antara dewa buruk dan dewa baik. Jalan cerita naskah Abydos juga diketemukan tergambar dalam relief kuburan yang lebih tua. Para ahli bisa memperkirakan bahwa jalan cerita itu sudah ada dan dimainkan orang sejak tahun 5000 SM. Meskipun baru muncul sebagai naskah tertulis di tahun 2000 SM. Dari hasil penelitian yang dilakukan, diketahui juga bahwa pertunjukan teater Abydos terdapat unsur-unsur teater yang meliputi pemain, jalan cerita, naskah dialog, topeng, tata busana, musik, nyanyian, tarian, selain itu juga properti pemain seperti tombak, kapak, tameng, dan sejenisnya.



Gb. 4 Naskah Mesir Kuno

2. Zaman Yunani

Tempat pertunjukan teater Yunani pertama yang permanen dibangun sekitar 2300 tahun yang lalu. Teater ini dibangun tanpa atap dalam bentuk setengah lingkaran dengan tempat duduk penonton melengkung dan berundak-undak yang disebut *amphitheater* (Soemardjo dalam Santosa, 2008: 5). Ribuan orang mengunjungi *amphitheater* untuk menonton teater-teater, dan hadiah diberikan bagi teater terbaik. Naskah lakon teater Yunani merupakan naskah lakon teater pertama yang menciptakan dialog diantara para karakternya.



Gb. 5 Amphitheater

Ciri-ciri khusus pertunjukan teater pada masa Yunani Kuno adalah:

a) Pertunjukan dilakukan di *amphitheater*.
b) Sudah menggunakan naskah lakon.
c) Seluruh pemainnya pria bahkan peran wanitanya dimainkan pria dan memakai topeng karena setiap pemain memerankan lebih dari satu tokoh.
d) Cerita yang dimainkan adalah tragedi yang membuat penonton tegang, takut, dan kasihan serta cerita komedi yang lucu, kasar dan sering mengeritik tokoh terkenal pada waktu itu.

e) Selain pemeran utama juga ada pemain khusus untuk kelompok koor (penyanyi), penari, dan narator (pemain yang menceritakan jalannya pertunjukan).



Gb. 6 Topeng Yunani Kuno

Pengarang teater Yunani Klasik, yaitu:

a) Aeschylus (525-SM). Dialah yang pertama kali mengenalkan tokoh prontagonis dan antagonis sehingga mampu menghidupkan peran. Karyanya yang terkenal adalah Trilogi Oresteia yang terdiri dari *Agamennon* , *The Libatian Beavers*, dan *The Furies*.
b) Shopocles (496-406 SM) dengan karya yang terkenal adalah *Oedipus The King*, *Oedipus at Colonus*, *Antigone*.
c) Euripides (484-406 SM) dengan karya-karyanya antara lain *Medea, Hyppolitus, The Troyan Woman, Cyclops*.
d) Aristophanes (448-380 SM) penulis naskah drama komedi. Dengan karyanya yang terkenal adalah *Lysistrata, The Wasps, The Clouds,*

The Frogs, The Birds.

e) Manander (349-291 SM.). Manander menghilangkan koor dan menggantinya dengan berbagai watak. Misalnya watak orang tua yang baik, budak yang licik, anak yang jujur, pelacur yang kurang ajar, tentara yang sombong dan sebagainya. Karya Manander juga berpengaruh kuat pada Zaman Romawi Klasik dan drama komedi Zaman Renaissance dan Elizabethan.

Kebanyakan drama tragedi Yunani dibuat berdasarkan legenda. Drama-drama ini sering membuat penonton merasa tegang, takut, dan kasihan. Drama komedi bersifat lucu dan kasar serta sering mengolok-olok tokoh-tokoh terkenal.

3. Zaman Romawi



Gb. 7 Aktor Zaman Romawi

Setelah tahun 200 Sebelum Masehi kegiatan kesenian beralih dari Yunani ke Roma, begitu juga Teater. Namun mutu teater Romawi tak lebih baik daripada teater Yunani. Teater Romawi menjadi penting, karena pengaruhnya kelak pada Zaman *Renaissance*. Teater pertama kali dipertunjukkan di kota Roma pada tahun 240 SM. Pertunjukan ini dikenalkan oleh Livius Andronicus, seniman Yunani. Teater Romawi merupakan hasil adaptasi bentuk teater Yunani. Hampir di setiap unsur panggungnya terdapat unsur pemanggungan teater Yunani.



Gb. 8 Panggung Teater Romawi Kuno

Namun demikian teater Romawi pun memiliki kebaruan - kebaruan dalam penggarapan dan penikmatan yang asli dimiliki oleh masyarakat Romawi dengan ciri-ciri sebagai berikut:.

a) Koor tidak lagi berfungsi mengisi setiap adegan.
b) Musik menjadi pelengkap seluruh adegan. Tidak hanya menjadi tema cerita tetapi juga menjadi ilustrasi cerita.
c) Tema berkisar pada masalah hidup kesenjangan golongan menengah.
d) Karakteristik tokoh tergantung kelas yaitu orang tua yang bermasalah dengan anak-anaknya atau kekayaan, anak muda yang melawan kekuasaan orang tua dan lain sebagainya.
e) Seluruh adegan terjadi di rumah, di jalan, dan di halaman.

Bentuk-bentuk pertunjukan yang terkenal di Zaman Romawi klasik adalah:

a) **Tragedi.** Satu-satunya bentuk tragedi yang terkenal dan berhasil diselamatkan adalah karya Lucius Anneus Seneca (4 SM - 65 M) dengan ciri-ciri sebagai berikut.

   1) Plot cerita terdiri dari 5 babak dengan struktur cerita yang terperinci jelas.
   2) Adegan berlangsung dalam ketegangan tinggi.
   3) Dialog ditulis dalam bentuk sajak.
   4) Tema cerita seputar hubungan antara alam kemanusiaan dan alam gaib.
   5) Menggunakan teknik monolog, bisikan-bisikan pada beberapa tokoh penting yang mengungkapkan isi hati.

b) **Farce Pendek.** Farce (pertunjukan jenaka) sejak abad 1 SM menjadi bagian sastra dan menjadi bentuk drama yang terkenal. Bentuk pertunjukan teater tertua pada Zaman Romawi Klasik ini ciri-cirinya adalah sebagai berikut:

   1) Selalu menggunakan tokoh yang sama dan sangat tipikal, misalnya tokoh badut tolol yang bernama Maccus. Tokoh yang serakah dan rakus bernama Bucco. Sedangkan Pappus adalah tokoh yang tua dan mudah ditipu.
   2) Plot cerita berupa tipuan-tipuan dan hasutan-hasutan yang dilakukan para badut di mana musik dan tari menjadi unsur penting dalam menjaga jalannya cerita.
   3) Menggunakan latar suasana alam pedesaan.

c) **Mime.** Mime muncul di Zaman Yunani sekitar abad 5 SM dan kemudian masuk Romawi sekitar tahun 212 SM dengan ciri-cirinya adalah:

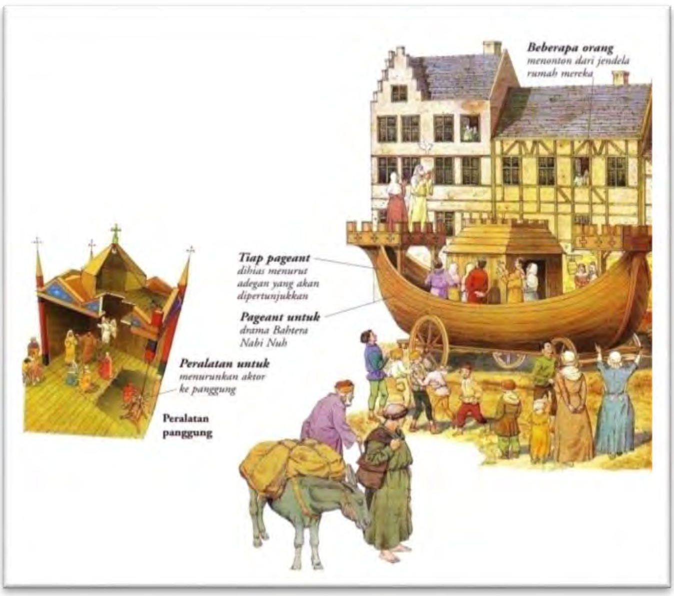
   1) Banyak terdapat adegan-adegan lucu, singkat, dan improvisasi.
   2) Tokoh wanita dimainkan oleh pemain wanita.
   3) Para pemainnya tidak mengenakan topeng.
   4) Cerita yang dibawakan bertema perzinahan, menentang sakramen, dan upacara gereja.

Teater Romawi merosot setelah bentuk Republik diganti dengan kekaisaran tahun 27 Sebelum Masehi dan lenyap setelah terjadi

penyerangan bangsa-bangsa Barbar serta munculnya kekuasaan gereja. Pertunjukan teater terakhir di Roma terjadi tahun 533.

4. Abad Pertengahan

Dalam tahun 1400-an dan 1500-an, banyak kota di Eropa mementaskan drama untuk merayakan hari-hari besar umat Kristen. Drama-drama dibuat berdasarkan cerita-cerita Alkitab dan dipertunjukkan di atas kereta, yang disebut *pageant,* dan ditarik keliling kota. Bahkan saat itu pertunjukan jalan dan prosesi penuh warna diselenggarakan di seluruh dunia untuk merayakan berbagai hari besar keagamaan. Para pemain drama *pageant* menggunakan tempat di bawah kereta untuk menyembunyikan peralatan. Peralatan ini digunakan untuk efek tipuan, seperti menurunkan seorang aktor dari atas ke panggung. Para pemain *pegeant* memainkan satu adegan dari kisah dalam Alkitab, lalu berjalan lagi. *Pageant* lain dari aktor-aktor lain untuk adegan berikutnya, menggantikannya. Aktor-aktor *pageant* seringkali adalah para perajin setempat yang memainkan adegan yang menunjukkan keahlian mereka. Orang berkerumun untuk menyaksikan drama *pageant* religius di Eropa. drama ini populer karena pemainnya berbicara dalam bahasa sehari-hari, bukan bahasa Latin yang merupakan bahasa resmi gereja-gereja Kristen Wisnuwardhono dalam Santosa, 2008: 10).



Gb. 9 Teater abad Pertengahan

Ciri-ciri teater abad Pertengahan adalah sebagai berikut:

a) Drama dimainkan oleh aktor-aktor yang belajar di universitas sehingga dikaitkan dengan masalah filsafat dan agama.
b) Aktor bermain di panggung di atas kereta yang bisa dibawa berkeliling menyusuri jalanan.
c) Drama banyak disisipi cerita kepahlawanan yang dibumbui cerita percintaan.
d) Drama dimainkan di tempat umum dengan memungut bayaran.
e) Drama tidak memiliki nama pengarang.

5. Renaissance

Sejarah abad 15 dan 16 ditentukan oleh penemuan-penemuan penting yaitu mesin, kompas, dan mesin cetak. Semangat baru muncul untuk menyelidiki kebudayaan Yunani dan Romawi klasik. Semangat ini disebut semangat *renaissance* yang berasal dari kata *"renaitre"* yang berarti kelahiran kembali manusia untuk mendapatkan semangat hidup baru. Gerakan yang menyelidiki semangat ini disebut gerakan humanisme.

Pusat-pusat aktivitas teater di Italia adalah istana-istana dan akademi. Di gedung-gedung teater milik para bangsawan inilah dipentaskan naskah-naskah yang meniru drama-drama klasik. Para aktor kebanyakan pegawai - pegawai istana dan pertunjukan diselenggarakan dalam pesta-pesta istana.

Ada tiga jenis drama yang dikembangkan, yaitu tragedi, komedi, dan pastoral atau drama yang membawakan kisah-kisah percintaan antara dewa-dewa dengan para gembala di daerah pedesaan. Namun nilai seni ketiganya masih rendah. Drama dilangsungkan dengan mengikuti struktur yang ada. Meskipun demikian gerakan mereka memiliki arti penting karena Eropa menjadi mengenal drama yang jelas struktur dan bentuknya.

Ciri-ciri teater Zaman *Renaissance* yakni sebagai berikut.

a) Naskah lakon yang dipertunjukkan meniru teater Zaman Yunani klasik.
b) Cerita bertema mitologi atau kehidupan sehari-hari.
c) Tata busana dan dekorasi yang dipergunakan sangat inovatif.

d) Pelaksanaan bentuk teater diatur oleh kerajaan maupun universitas.
e) Menggunakan panggung *proscenium* yaitu bentuk panggung yang memisahkan area pementasan dengan penonton.



Gb. 10 Panggung Teater Renaissance

Pada zaman ini juga melahirkan satu bentuk teater yang disebut *commedia dell'arte*. Teater ini merupakan bentuk teater rakyat Italia yang berkembang di luar lingkungan istana dan akademisi. Pada tahun 1575 bentuk ini sudah populer di Italia, kemudian menyebar luas di Eropa dan mempengaruhi semua bentuk komedi yang diciptakan pada tahun 1600.



Gb. 11 Gambaran karakter *commedia dell'arte*

Ciri khas *commedia dell'arte* adalah:

a) Para pemain dibebaskan berimprovisasi mengikuti jalannya cerita dan dituntut memiliki pengetahuan luas yang dapat mendukung permainan improvisasinya.
b) Menggunakan naskah lakon yang berisi garis besar cerita.
c) Cerita yang dimainkan bersumber pada cerita yang diceritakan secara turun menurun.
d) Cerita terdiri dari tiga babak didahului prolog panjang. Plot cerita berlangsung dalam suasana adegan lucu.
e) Peristiwa cerita berlangsung dan berpindah secara cepat
f) Terdapat tiga tokoh yang selalu muncul, yaitu tokoh penguasa, tokoh penggoda, dan tokoh pembantu.
g) Tempat pertunjukannya di lapangan kota dan panggung-panggung sederhana.
h) *Setting* panggung sederhana, yaitu rumah, jalan, dan lapangan.

6. Elizabethan

Pada tahun 1576, selama pemerintahan Ratu Elizabeth I, gedung teater besar dari kayu dibangun di London Inggris. Gedung ini dibangun seperti lingkaran sehingga penonton bisa duduk dihampir seluruh sisi panggung. Gedung teater ini sangat sukses sehingga banyak gedung sejenis dibangun di sekitarnya. Salah satunya yang disebut *Globe*, gedung teater ini bisa menampung 3.000 penonton. Penonton yang mampu membeli tiket duduk di sisi-sisi panggung. Mereka yang tidak mampu membeli tiket berdiri di sekitar panggung.



Gb. 12 Bentuk panggung teater Elizabethan

Globe mementaskan drama-drama karya William Shakespeare, penulis drama terkenal dari Inggris yang hidup dari tahun 1564 sampai tahun 1616. Ia adalah seorang aktor dan penyair, selain penulis drama. Ia biasanya menulis dalam bentuk puisi atau sajak. Beberapa ceritanya berisi monolog panjang, yang disebut *soliloki*, dan menceritakan gagasan-gagasan mereka kepada penonton. Ia menulis 37 (tiga puluh tujuh) drama dengan berbagai tema, mulai dari pembunuhan dan perang sampai cinta dan kecemburuan.

Ciri-ciri teater Zaman Elizabeth adalah:

a) Pertunjukan dilaksanakan siang hari dan tidak mengenal waktu istirahat.
b) Tempat adegan ditandai dengan ucapan dengan disampaikan

dalam dialog para tokoh.

c) Tokoh wanita dimainkan oleh pemain anak-anak laki-laki. Tidak pemain wanita.

d) Penontonnya berbagai lapisan masyarakat dan diramaikan oleh penjual makanan dan minuman.

e) Menggunakan naskah lakon.

f) Corak pertunjukannya merupakan perpaduan antara teater keliling dengan teater sekolah dan akademi yang keklasik-klasikan.



Gb. 13 Pementasan teater Elizabethan

7. Abad 17

Drama-drama agama hanya berkembang di Spanyol Utara dan Barat, karena sebagian besar Spanyol dikuasai Islam. Ketika kekuasaan Arab dapat diusir dari Spanyol kira-kira tahun 1400, maka drama dijadikan salah satu media untuk "menghistorikan" kembali bekas jajahan Arab. Teater berkembang sebagai media dakwah agama. Inilah sebabnya drama agama berkembang di Spanyol. Gereja sangat berperan dalam pengembangan drama.

Pertunjukan yang berkembang adalah *Autos Sacramentales* dengan ciri-ciri antara lain:

a) Tokoh-tokoh dalam cerita adalah tokoh simbolik, misalnya si Dosa, Si Bijaksana dipertemukan dengan tokoh supranatural dan manusia

biasa dengan cerita berdasarkan kehidupan sekuler maupun ajaran-ajaran gereja.

b) Dipertunjukkan di atas kereta kuda (dua tingkat) yang dinamai *carros*. Kereta-kereta kuda tadi juga membawa *setting*.

c) Pertunjukan dilakukan oleh rombongan profesional yang selalu berhubungan dengan gereja

d) Pertunjukannya selalu diselingi tarian dan pada saat istirahat diisi dengan *farce* pendek.



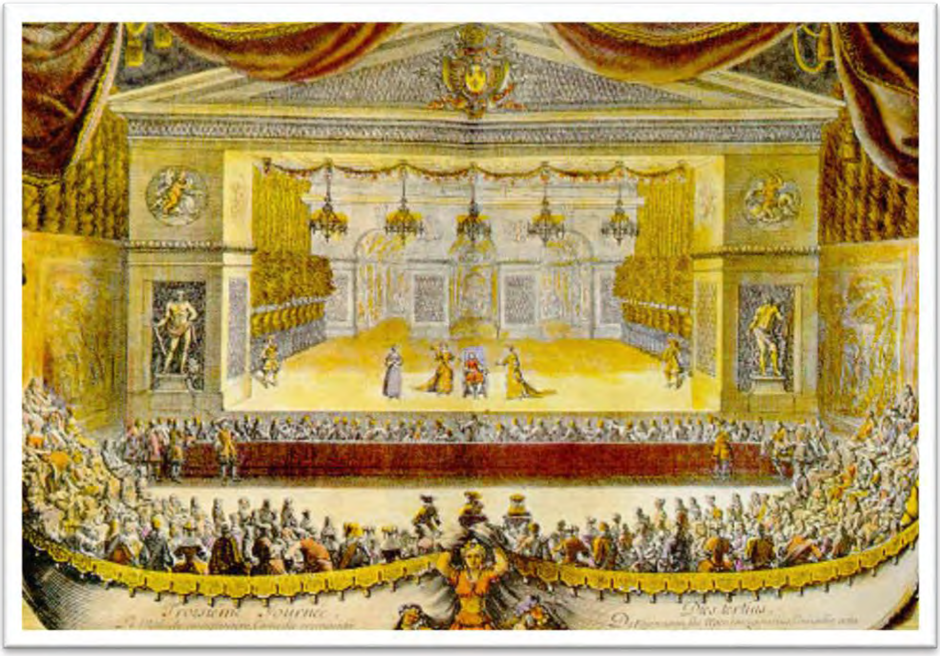
Gb. 14 Teater Zaman Emas Spanyol

Unsur *farce* berdampak masuknya sekularisme dalam drama Autos dan berakibat gereja melarang Autos pada tahun 1765 karena merajalelanya semangat *farce* dan menyimpang dari ajaran-ajaran agama.

Drama di luar gereja yaitu drama sekuler juga berkembang pesat. Pada tahun 1579 telah berdiri gedung permanen di Madrid. Bentuk gedung teater ini mirip dengan Elizabethan di Inggris. Pelopor drama sekuler di Spanyol ialah Lope de Rueda (1510-1565). Ia dramawan,

aktor dan produsen yang mendirikan gedung teater permanen di Spanyol. Tetapi profesionalisme dalam teater baru berkembang setelah kematiannya tahun 1580-an.

Pada abad ke 17, teater Italia memiliki struktur-struktur bangunan dan panggung-panggung arsitektural. Panggung-panggung itu dihiasi setting-setting perspektif yang dilukis. Letak panggung dipisahkan dengan auditorium oleh lengkung prosenium. Di Inggris dan Spanyol, tidak terdapat pemain wanita dalam pementasan teater mereka. Tradisi tersebut berlangsung sampai kira-kira 1587. Di abad ke 17, perusahaan-perusahaan seni peran Perancis dan Inggris mulai menambahkan wanita ke dalam rombongan-rombongan pertunjukan mereka. Di Amerika, teater kolonial baru mulai muncul. Mereka menggunakan sandiwara-sandiwara dan aktor-aktor Inggris.



Gb. 15 Gambaran suasana pertunjukan teater di Perancis Abad 17

Pada abad 17, teater di Perancis menjadi penerus teater abad pertengahan, yaitu teater yang mementingkan pertunjukan dramatik, bersifat seremonial dan ritual kemasyarakatan. Terdapat kecenderungan menulis naskah yang menggabungkan drama-drama klasik dengan tema-tema sosial yang dikaitkan dengan budaya pikir kaum terpelajar. Dramawan Perancis bergerak lebih ekstrim dalam mengembangkan bentuk baru tragedi klasik yang melampaui tragedi

Yunani yang padat, cermat, dan santun. Lahirlah Klasisme baru atau neo klasik yang memiliki konvensi sebagai berikut.

a) Mengikuti dan memahami konsep pembuatan naskah klasik.
b) Menjaga kemurnian tipe drama.
c) Setia kepada kaidah klasik.
d) Berorientasi pada fungsi drama.
e) Menitikberatkan pada konsep tentang kebenaran dan moral kebaikan.
f) Setia kepada keutuhan waktu, tempat, dan peristiwa.
g) Hanya mengakui dua bentuk drama yaitu tragedi dan komedi.
h) Konsep Neoklasik mengajarkan tentang kebenaran.

8. Zaman Restorasi

Zaman Restorasi adalah zaman kebangkitan kembali kegiatan teater di Inggris setelah kaum Puritan yang berkuasa menutup kegiatan teater. Segala bentuk teater dilarang. Namun setelah Charles II berkuasa kembali, ia menghidupkan kembali teater.



Gb. 16 Pertunjukan teater Zaman Restorasi

Adapun ciri-ciri teater pada Zaman Restorasi adalah sebagai berikut.

a) Tema cerita bersifat umum dan penonton sudah mengenalnya.
b) Tokoh wanita diperankan oleh pemain wanita.
c) Penonton tidak lagi semua lapisan masyarakat, tetapi hanya kaum menengah dan kaum atasan.
d) Gedung teater mencontoh gaya Italia.
e) Pertunjukan diselenggarakan di gedung *proscenium* yang diperluas dengan menambah area yang disebut *apron,* sehingga terjadi komunikasi yang intim antara pemain dan penonton.
f) *Setting* panggung bergambar perspektif dan lebih bercorak umum, misalnya taman atau istana.

9. Abad 18

Abad ke 18 adalah masa agung pertama teater untuk kaum bangsawan. Pada abad 18, teater di Perancis dimonopoli oleh pemerintah dengan *comedie francaise*-nya. Secara tetap mereka mementaskan komedi dan tragedi, sedangkan bentuk opera, drama pendek dan *burlesque* dipentaskan oleh rombongan teater Italia *Comedie Italienne* yang biasanya pentas di pasar-pasar malam. Sampai akhir abad 17 Perancis menjadi pusat kebudayaan Eropa. Drama Perancis yang neoklasik menjadi model di seluruh Eropa. Kecenderungan neoklasik menjalar ke seluruh Eropa.



Gb. 17 Pertunjukan teater abad 18

Selama abad 18 Italia berusaha mempertahankan bentuk *commedia dell'arte*. Penulis besarnya ialah Carlo Goldoni. Karya-karyanya berupa komedi yang kebanyakan agak sentimental, tetapi tergolong bermutu. Penulis naskah yang lain adalah Carlo Gozzi. Ia tidak meneruskan tradisi *commedia dell'arte* tetapi, menciptakan sendiri komedi-komedi fantasi dengan adegan-adegan penuh improvisasi. *Commedia dell'arte* sendiri mulai merosot dan tidak populer di Italia pada akhir abad 18. Sedang dalam tragedi, penulis Italia abad itu yang menonjol hanya Vittorio Alfieri.

Teater di Jerman sudah berkembang pada Zaman *Renaissance* (1500-1600), meskipun dalam bentuk yang belum sempurna. Inilah sebabnya teater Jerman tak berbicara banyak di Eropa sampai tahun 1725. Teater Jerman dengan model *comedie francaise*, menciptakan suatu organisasi teater paling baik di Eropa pada akhir abad 18. Sejak itu gerakan teater Jerman berpaling dari ide neoklasik kepada aliran romantik.

10. Awal Abad 19

Teater awal abad 19 ditandai dengan lahirnya drama Romantik yang berkembang antara tahun 1800-1850 karena memudarnya gagasan neoklasik dan terjadinya peristiwa revolusi Perancis. Revolusi Perancis yang berhasil mengubah struktur dan pola kehidupan rakyat Perancis menghadirkan gerakan baru di dunia teater yang mendorong terciptanya formula penulisan tema dan penokohan dalam naskah lakon.

Ciri-ciri pertunjukan teater Romantik adalah:

a) Menggunakan naskah dengan struktur yang bersifat longgar dengan karakter tokoh yang berubah-ubah di setiap episode.
b) Setiap bagian plot cerita memiliki episodenya sendiri (plot episodik).
c) Inti cerita adalah masalah kebebasan memberontak pada fakta dan aturan yang bersifat klasik.
d) Membawakan cerita kesejarahan yang memuat adegan perang, pemberontakan, pembakaran istana, perang tanding dan sebagainya.
e) Panggung dihiasi dengan gambar-gambar yang sangat indah.
f) *Setting* perspektif diganti dengan lukisan untuk layar sayap

panggung dan sayap belakang dan bentuk skeneri ditampilkan bergantian.

Pada awal abad ke 19, sebuah pergerakan teater besar yang dikenal dengan Romantik mulai berlangsung di Jerman. August Wilhelm Schlegel adalah seorang penulis Roman Jerman yang menganggap Shakespeare adalah salah satu dari pengarang naskah lakon terbesar dan menerjemahkan 17 dari naskah lakonnya. Penggemar besar Shakespeare lain adalah Ludwig Tiecky yang sangat berperan dalam memperkenalkan karya-karya Shakespeare kepada orang-orang Jerman. Salah satu lakon tragedinya adalah Kaiser Octaveous. Pengarang Jerman lainnya di awal abad ke 19 antara lain, Henrich von Kleist yang dikenal sebagai penulis lakon terbaik zaman itu, Christian Grabbe yang menulis *Don Juan* dan *Faust*, Franz Grillparzer yang dipandang sebagai penulis lakon serius pertama Austria, dan George Buchner yang menulis *Danton's Death* dan *Leoce & Lena*.



Gb. 18 Pementasan teater abad 19

Di Inggris, pergerakan Romantik dipicu oleh naskah lakon karya Samuel Taylor Coleridge, Henry James Byron, Percy Bysshe Shelley, dan John Keats. Dengan naskah lakon seperti, *Remorse* karya Coleridge, *Marino Fanceiro* karya Byron, dan *The Cinci* karya Shelley. Inggris menjadi berpengaruh kuat dalam mempopulerkan aliran

Romantik. Di Perancis, Victor Hugo menulis *Hernani* (tahun 1830). *The Moor of Venice* adalah naskah lakon yang ditulis oleh Alfred de Vigny yang merupakan adaptasi *Othello*. Alexandre Dumas menulis lakon *Henri III and His Court* dan *Christine* . Alfred de Musset menulis lakon *A Venician Night* dan *No Trifling With Love*.

11. Abad 19

Banyak perubahan terjadi di Eropa pada abad ke 19 karena Revolusi Industri. Orang-orang berkelas pindah ke kota dan teater pun mulai berubah. Bentuk-bentuk baru teater diciptakan untuk pekerja industri seperti *Vaudeville* (aksi-aksi menghibur seperti lagu, tari, akrobat, komedi dalam satu rangkaian), *Burlesque (*pertunjukan hiburan yang membuat subyek menggelikan), dan *melodrama* (melebih-lebihkan karakter dalam konflik – pahlawan versus penjahat). Sandiwara-sandiwara romantis dan kebangkitan klasik dimainkan di gedung teater yang megah pada masa itu. Amerika Serikat masih mengandalkan gaya teater dan lakon Eropa. Pada tahun 1820, lilin-lilin dan lampu-lampu minyak digantikan oleh lampu-lampu gas di gedung-gedung teater abad 19. Gedung Teater *Savoy* di London (1881) yang mementaskan drama-drama Shakespeare adalah gedung teater pertama yang panggungnya diterangi lampu listrik.

Pada abad 19 di Inggris sebuah *drama kloset* atau naskah lakon yang sepenuhnya tidak dapat dipentaskan bermunculan. Tercatat nama-nama penulis *drama kloset* seperti Wordswoth, Coleridge, Byron, Shelley, Swinburne, Browning, dan Tennyson. Baru pada akhir abad 19 teater di Inggris juga menunjukkan tanda-tanda kehidupan dengan munculnya Henry Arthur Jones, Sir Arthur Wing Pinero, dan Oscar Wilde. Kebangkitan juga terlihat pada pergerakan teater independen yang menjadi perintis pergerakan Teater Kecil yang nanti di abad ke 20 tersebar luas. Misalnya *Theatre Libre* Paris, *Die Freie Buhne* Berlin, *independent Theater* London dan *Miss Horniman's Theater* Manchester di mana Ibsen, Strindberg, Bjornson, Yeats, Shaw, Hauptmann dan Synge mulai dikenal masyarakat.

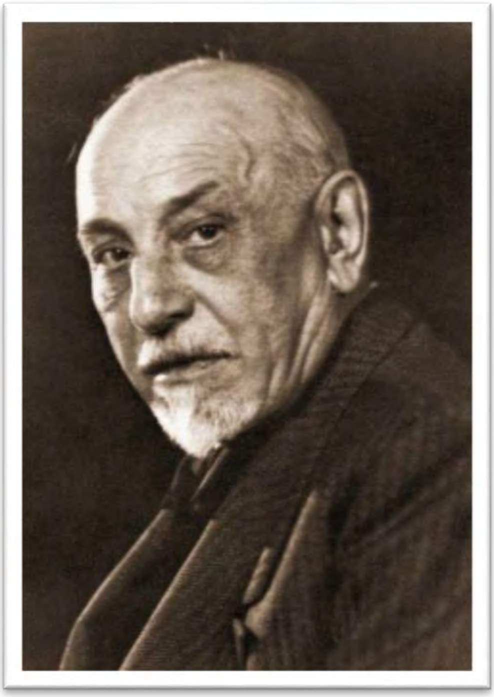
Selama akhir abad 19 di Jerman muncul dua penulis lakon kaliber internasional yaitu Hauptmann dan Sudermann. Seorang doktor Viennese, Arthur Schnitzler, menjadi dikenal luas di luar tempat asalnya Austria dengan naskah lakon yang ringan dan menyenangkan berjudul *Anatol*. Di Perancis, Brieux menjadi perintis teater realistis dan

klinis. Belgia menghasilkan Maeterlinck. Di Paris, muncul lakon *Cyrano de Bergerac*, karya Edmond Rostand. Sementara itu di Italia Giacosa menulis lakon terbaiknya yang banyak dikenal, *As the Leaves*, dan mengarang syair-syair untuk opera, *La Boheme, Tosca,* dan *Madame Butterfly.* Verga menulis *In the Porter's Lodge, The Fox Hunt,* dan *Cavalleria Rusticana*, yang juga lebih dikenal melalui *opera Mascagni*.

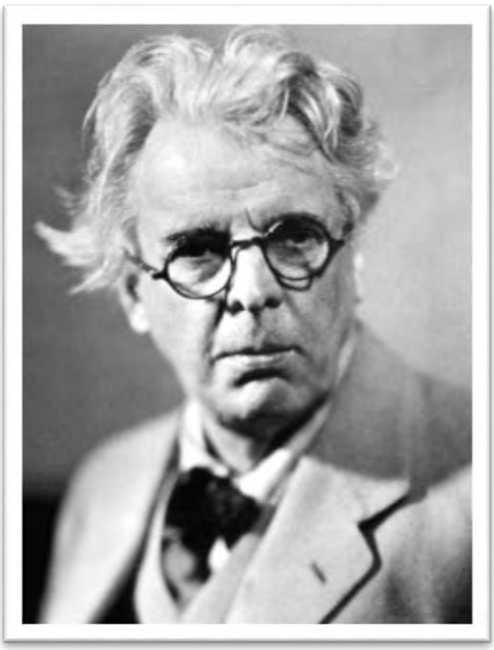


Gb. 19 Gedung Pertunjukan Vaudeville

Penulis lakon Italia abad 19 yang paling terkenal adalah Gabriel d'Annunzio, Luigi Pirandello, dan Sem Benelli dengan lakon berjudul *Supper of Jokes* yang dikenal di Inggris dan Amerika sebagai *The Jest*. Bennelli dengan lakon *Love of the Three Kings*-nya dikenal di luar Italia dalam bentuk opera. Di Spanyol Jose Echegaray menulis *The World and His Wife*, Jose Benavente dengan karyanya *Passion Flower* dan *Bonds of Interest* dipentaskan di Amerika, dan Sierra bersaudara dengan naskah lakon *Cradle Song* menjadi penghubung abad ke 19 dan 20, seperti halnya Shaw, Glasworthy, dan Barrie di Inggris, serta Lady Augusta Gregory dan W.B. Yeats di Irlandia.



Gb. 20 Luigi Pirandello



Gb. 21 W.B. Yeats

Sampai abad 19 teater di Amerika dikuasai oleh *Stock Company* dengan sistem bintang. Sebuah rombongan drama lengkap dengan peralatannya serta bintang-bintangnya mengadakan perjalanan keliling. Dengan dibangunnya jaringan kereta api, *Stock Company* makin berkembang. Akibatnya seni teater tersebar luas di seluruh Amerika, muncullah teater-teater lokal. Stock company lenyap sekitar tahun 1900. Sindikat teater berkuasa di Amerika dari tahun 1896-1915. Realisme menguasai panggung-panggung teater Amerika pada Abad 19. Usaha melukiskan kehidupan nyata secara teliti dan detail ini dimulai dengan pementasan-pementasan naskah-naskah sejarah. Setting dan kostum diusahakan sepersis mungkin dengan zaman di mana cerita berlangsung. Charles Kenble dalam memproduksi *King John* tahun 1823 (naskah Shakespeare) mengusahakan ketepatan sampai hal-hal yang detail.

12. Realisme

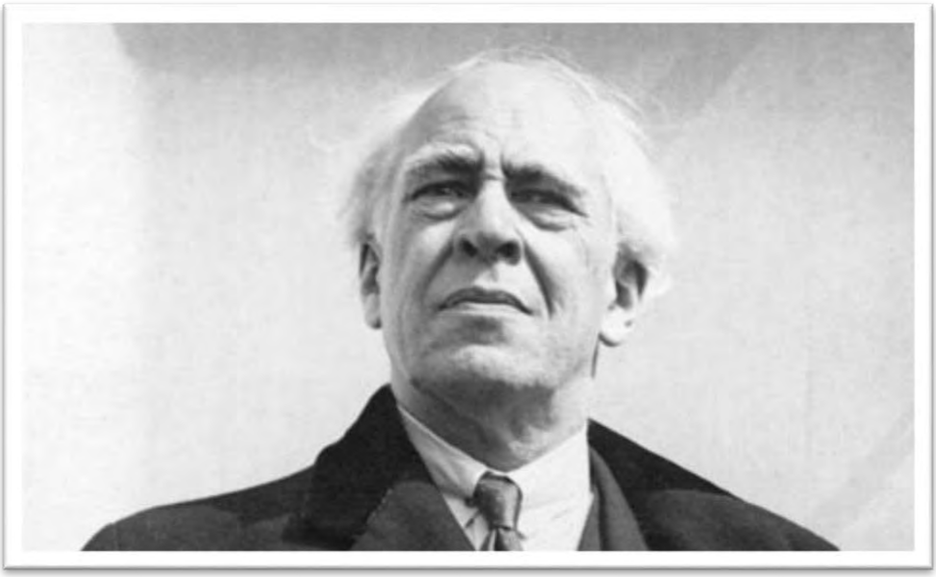


Gb. 22 Pementasan teater realis

Zaman Realisme yang lahir pada penghujung abad 19 dapat dijadikan landas pacu lahirnya seni teater modern di Barat. Penanda yang kuat adalah timbulnya gagasan untuk mementaskan lakon kehidupan di atas pentas dan menyajikannya seolah peristiwa itu terjadi secara nyata. Gagasan ini melahirkan konvensi baru dan mengubah konvensi lama yang lebih menampilkan seni teater sebagai sebuah pertunjukan yang

memang dikhususkan untuk penonton. Tidak ada lagi pamer keindahan bentuk akting dan puitika kata-kata dalam realisme. Semua ditampilkan apa adanya seperti sebuah kenyataan kehidupan.

Diiringi dengan perkembangan teknologi yang dapat digunakan untuk mendukung artistik pentas, Realisme menjadi primadona di dunia barat. Seni teater yang menghadirkan penggal kenyataan hidup di atas pentas ini begitu membius penggemarnya. Para penonton dibuat terhanyut dan larut dalam cerita-cerita yang dimainkan. Pesona semacam ini membuat Realisme begitu berpengaruh dalam waktu yang cukup lama.



Gb. 23 Konstantin Stanislavsky

13. Abad 20

Seiring dengan perkembangan waktu, kualitas pertunjukan teater konvensional utamanya realis oleh beberapa seniman dianggap semakin menurun kualitasnya dan membosankan. Hal ini mendorong para pemikir teater untuk menemukan satu bentuk ekspresi baru yang lepas dari konvensi yang sudah ada. Wilayah jelajah artistik dibuka selebar-lebarnya untuk kemungkinan perkembangan bentuk pementasan seni teater. Dengan semangat melawan pesona realisme, para seniman mencari bentuk pertunjukannya sendiri.

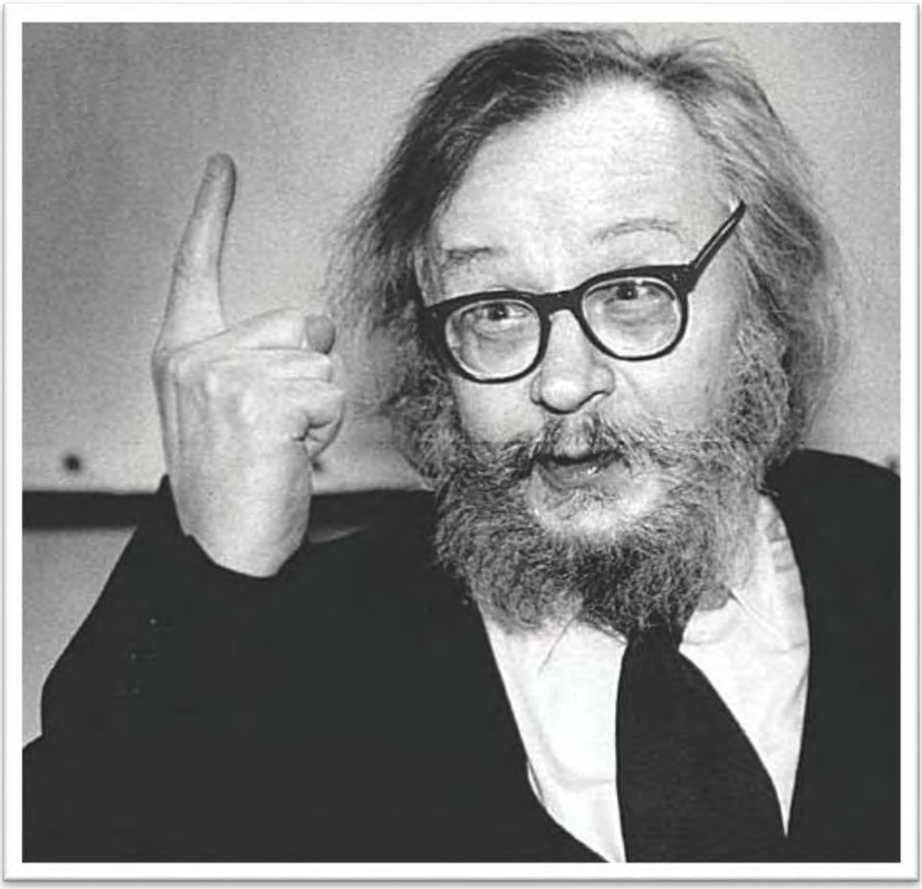
Pada awal abad 20 inilah istilah teater eksperimental berkembang. Banyak gaya baru yang lahir baik dari sudut pandang pengarang, sutradara, aktor ataupun penata artistik. Tidak jarang usaha mereka berhasil dan mampu memberikan pengaruh seperti gaya *simbolisme, surealisme, epik*, dan *absurd*. Tetapi tidak jarang pula usaha mereka berhenti pada produksi pertama. Terlepas dari hal tersebut, usaha pencarian kaidah artistik yang dilakukan oleh seniman teater modern patut diacungi jempol karena usaha-usaha tersebut mengantarkan pada keberagaman bentuk ekspresi dan makna keindahan.



Gb. 24 Pementasan teater pasca-modern

Pengaruh perkembangan teknologi tak pelak juga mempengaruhi penampilan seni teater. Ketika televisi mulai diproduksi massal, seniman mulai berpikir untuk membuat pertunjukan dengan panggung yang dibuat sedemikian rupa, sehingga penonton dapat aktif dan tertarik. Kemunculan televisi memang pada awalnya dianggap mengancam kehidupan panggung, karena pertunjukan di televisi bisa disaksikan tanpa perlu keluar rumah. Selain itu gambar-gambar dalam televisi bisa dimunculkan sedemikian rupa sehingga objek menjadi nampak jelas. Sementara itu di panggung penonton hanya menyaksikan objek atau laku aksi pemain dari satu sisi dan jarak saja.

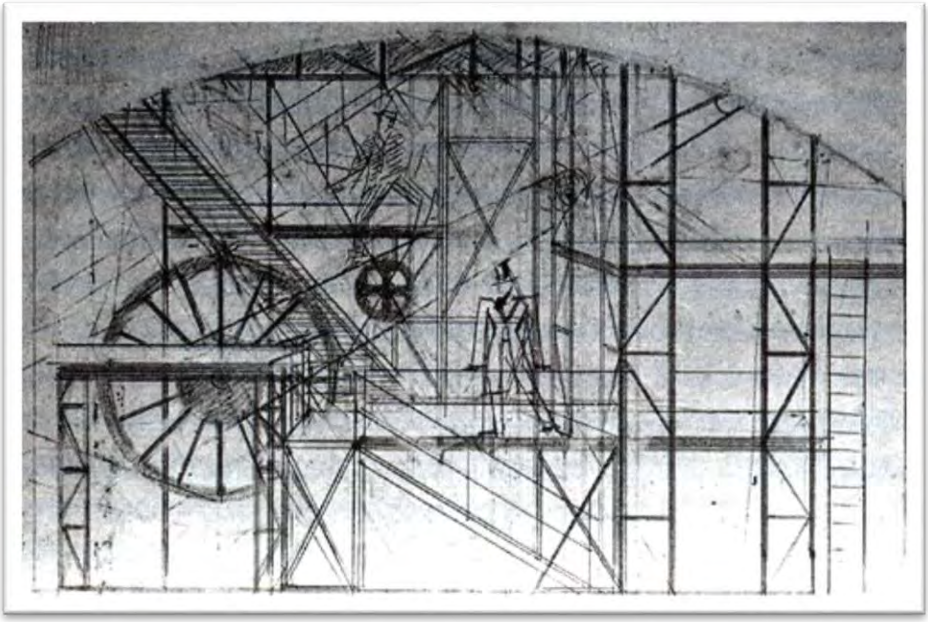
Atas pemikiran seperti ini, Jerzy Growtoski yang juga banyak belajar teater dari Konstantin Stanyslavski membuat konsep pemanggungan teater yang sangat berbeda. Ia membagi panggung menjadi beberapa bagian dan menempatkannya di tempat yang berbeda-beda mengitari penonton dan memungkinkan pemain untuk mendekati penonton. Pada saat pertunjukan teater berlangsung, penonton menjadi sangat aktif, karena harus mengikuti permainan yang berlangsung dari panggung yang berlainan. Meskipun pada akhirnya dunia panggung tetap eksis dan mampu hidup berdampingan dengan pertunjukan televisi, namun usaha untuk mengantisipasi kemungkinan bergesernya selera penonton pernah dilakukan.



Gb. 25 Jerzy Growtowski

Usaha yang sama dalam bidang yang berbeda pernah dilakukan oleh Vsevolod Meyerhold untuk menyikapi tumbuh kembangnya dunia industri yang melahirkan budaya produktivitas. Budaya yang serba

mesin dalam dunia industri membuat manusia harus mampu menyesuaikan dirinya jika tidak mau tenggelam dalam kemiskinan. Oleh karena itu pada akhirnya, manusia yang harus menyesuaikan struktur dirinya, dengan struktur mesin meskipun pada saat pertama kali mesin diciptakan untuk mendukung struktur hidup manusia. Atas keadaan ini, Meyerhold menciptakan gaya teater yan disebut dengan konstruktivisme di mana laku para aktor harus mampu menyesuaikan struktur tata panggung yang ada.



Gb. 26 Sketsa rancangan panggung konstruktivis

Pada abad 20 tidak hanya pengetahuan dan teknologi yang mempengaruhi perkembangan teater, tetapi perang dan politik juga memiliki peranan yang besar. Dalam situasi perang, manusia tidak bisa lagi menikmati pertunjukan dengan tenang. Tidak bisa lagi disuguhi tontonan yang menampilkan kisah-kisah kehidupan yang indah dan menyedot rasa sedemikian rupa sehingga melupakan kenyataan hidup yang sedang dihadapi yakni perang. Kondisi inilah yang disikapi oleh Erwin Pistcator dan Bertolt Brecht yang menggagas gaya pementasan epik dengan tujuan utama menyadarkan penonton akan kenyataan politik yang sedang dialami. Penonton tidak diajak untuk larut dalam pertunjukan, tetapi disadarkan untuk mengambil pelajaran dari pertunjukan tersebut.

Konsep artistik teater sebagai bentuk penyadaran ini pula yang diadaptasi oleh Augusto Boal dengan menciptakan konsep teater kaum tertindas atau *theatre of the oppressed*. Dalam pertunjukan teater Boal, penonton pada akhirnya bukanlah penonton, tetapi pemain yang lain. Artinya, semua penonton ikut bermain dan pertunjukan teater menjadi sebuah gerakan kesadaran bersama atas apa yang sedang terjadi dan menimpa kehidupan mereka. Penonton disadarkan melalui pertunjukan dan diperbolehkan melontarkan pendapat atas cerita yang sedang dilakukan sehingga tanpa disadari penonton terlibat langsung dalam pertunjukan tersebut. Ketika semua penonton ikut terlibat, maka gerakan kesadaran bersama tersebut telah tercipta dan teater benar-benar menjadi kehidupan.



Gb. 27 Pentas model theater of the oppressed

Pesatnya pertumbuhan teater abad 20 akhirnya mengarahkan pada pencarian ekspresi artistik yang lain. Usaha ini mengarahkan teater Barat untuk menuju benua Asia. Mereka banyak belajar dan menggali ekspresi teater Asia untuk kemudian dikombinasi atau diadaptasi dalam bentuk ekspresi teater yang baru. Peter Brook adalah seniman yang cukup terkenal dalam usaha semacam ini. Ia membentuk kelompok teater yang beranggotakan aktor dari seluruh penjuru dunia termasuk Asia. Salah satu aktor dari Indonesia adalah Tapa Sudana dan dari Jepang adalah Yoshi Oida. Brook mencoba mencari pola komunikasi

dan ekspresi artistik tanpa terkendala bahasa. Ia menggalinya dari berbagai budaya. Dalam salah satu usaha pencariannya, ia bersama aktor-aktornya pergi menyusuri Afrika untuk menemukan bentuk ekspresi dan komunikasi budaya tanpa kendala bahasa ini (Heilpern, 1989: 5).



Gb. 28 Pertunjukan Mahabarata, sutradara Peter Brook

Salah satu mahakarya Peter Brook adalah Mahabarata. Sebuah pertunjukan teater dengan mengambil epos terkenal dari India dan dipentaskan selama kurang lebih 8 jam. Sesuatu usaha yang jarang ditemui di benua Eropa. Simbol-simbol ekspresi Asia coba ia gali dan temukan serta direkreasi ke dalam bentuk ekspresi baru yang diungkapkan dalam ragam budaya yang berbeda. Hasilnya sebuah pertunjukan yang mengagumkan.

Selain Brook masih ada Eugenio Barba yang dengan penuh semangat meneliti dan menggali elemen-elemen pertunjukan dari Asia. Atas usahanya ini muncullah satu bahasan baru yang disebut sebagai teater antropologi. Penelitiannya di Indonesia menghasilkan struktur dan filosofi gerak atau motif gerak yang berlawanan, tetapi saling menguatkan seperti *keras* dan *manis* di Bali dan *alusan* serta *gagahan*

di Jawa. Usaha-usaha yang dilakukan Barba dan para seniman teater modern lain dalam menjelajahi kemungkinan-kemungkinan artistik ini akhirnya menghapus batas-batas geografi dan budaya. Semuanya melebur dalam satu kesatuan artistik yaitu seni teater.

E. Rangkuman

Teater berasal dari kata Yunani, "*theatron*" yang artinya tempat atau gedung pertunjukan yang terbentuk dari kata "theaomai" yang berarti melihat. Teater diartikan sebagai gedung tempat menyaksikan pertunjukan (*seeing* place). Teater selalu dikaitkan dengan kata drama yang berasal dari kata Yunani Kuno *draomai (*bertindak) dan *drame* yang berasal dari kata Perancis untuk menjelaskan lakon-lakon tentang kehidupan kelas menengah. Teater terkait langsung dengan pertunjukan, sedangkan drama berkaitan dengan naskah lakon. Asal mula teater adalah upacara agama primitif, nyanyian penghormatan pahlawan, dan kegemaran manusia untuk mendengarkan cerita.

Tempat pertunjukan teater Yunani pertama yang permanen dibangun sekitar 2300 tahun yang lalu disebut *amphitheater.* Naskah lakon teater Yunani merupakan naskah lakon teater pertama yang menciptakan dialog diantara para karakternya. Ciri khusus pertunjukan teater Yunani adalah, amphitheater, naskah, semua pemain pria, ceritanya tragedi serta ada koor dan narator. Pengarang Zaman Yunani di antaranya Aeschylus, Shopocles, Euripides, Aristophanes, dan Manander.

Setelah tahun 200 Sebelum Masehi kegiatan kesenian beralih dari Yunani ke Roma, begitu juga Teater yang dipertunjukkan pertama kali pada tahun 240 SM. Ciri khusus teater Romawi adalah koor dibatasi, musik melengkapi seluruh adegan, tema seputar kesenjangan hidup, karakteristik tokoh tergantung kelas dan status, seluruh adegan terjadi di rumah, jalan, dan halaman. Bentuk pertunjukan teater Romawi antara lain adalah tragedi, *farce* pendek, dan mime. Pertunjukan terakhir di Roma terjadi tahun 533.

Pada era tahun 1400-an dan 1500-an atau abad Pertengahan, pementasan drama di Eropa untuk merayakan hari-hari besar umat Kristen. Drama-drama dibuat berdasarkan cerita-cerita Alkitab dan dipertunjukkan di atas kereta, yang disebut *pageant,* dan ditarik keliling kota. Ciri-ciri teater abad Pertengahan adalah aktornya berpendidikan,

banyak cerita kepahlawanan dan percintaan, pementasan tanpa bayaran, dan drama tidak memiliki nama pengarang.

Pada abad 15 dan 16 sejarah dunia ditentukan oleh penemuan-penemuan penting yaitu mesin, kompas, dan mesin cetak. Semangat baru muncul untuk menyelidiki kebudayaan Yunani dan Romawi klasik. Semangat ini disebut semangat *renaissance* yang berarti kelahiran kembali manusia untuk mendapatkan semangat hidup baru. Pada jaman ini drama yang dikembangkan adalah tragedi, komedi, dan pastoral. Ciri teater *renaissance* adalah model naskah seperti Zaman Yunani, tema mitologi dan kehidupan sehari-hari, inovasi busana dan dekorasi, ada keterlibatan kerajaan atau universitas, dan panggung *proscenium*. Pada zaman ini pula terkenal bentuk teater yang disebut *commedia dell'arte* yang banyak melakukan improvisasi dan adegan lucu.

Pada tahun 1576, selama pemerintahan Ratu Elizabeth I, gedung teater besar dari kayu dibangun di London Inggris dan diberi nama Globe dengan penonton duduk dan berdiri melingkari panggung. Karya-karya Shakespeare banyak ditampilkan. Ciri-ciri teater Zaman Elizabeth ini adalah pertunjukan yang dilakukan pada siang hari, tempat adegan diucapkan pemain, peran wanita dimainkan anak-anak lelaki, penonton umum, dan corak pertunjukannya merupakan perpaduan teater keliling dan teater akademis.

Pada abad 17, teater di Perancis menjadi penerus teater abad pertengahan, yaitu teater yang mementingkan pertunjukan dramatik, bersifat seremonial dan ritual kemasyarakatan. Dramawan Perancis bergerak lebih ekstrim dalam mengembangkan bentuk baru tragedi Yunani klasik. Pada zaman ini lahirlah Klasisme baru atau neo klasik yang memiliki konvensi mengikuti konsep pembuatan naskah klasik, menjaga kemurnian tipe drama, kaidah klasik, berorientasi pada fungsi drama, menjunjung kebenaran dan moral kebaikan, menggunakan kesatuan waktu, tempat, dan peristiwa serta hanya ada tragedi dan komedi.

Zaman Restorasi adalah zaman kebangkitan kembali kegiatan teater di Inggris setelah sebelumnya sempat dilarang. Ciri-ciri teater zaman Restorasi adalah tema cerita bersifat umum, tokoh wanita diperankan oleh pemain wanita, penonton kalangan menengah ke atas, menggunakan panggung *proscenium*, dan set dekorasi bergambar perspektif.

Pada abad 18, teater di Perancis dimonopoli oleh pemerintah dengan *comedie francaise*-nya. Sementara Italia berusaha mempertahankan bentuk *commedia dell'arte*. Sedangkan teater di Jerman berkembang dengan model *comedie francaise*. Organisasi teater paling baik di Eropa pada akhir abad 18 berasal dari kelompok teater Jerman.
Teater awal abad 19 ditandai dengan lahirnya drama Romantik yang berkembang antara tahun 1800-1850 karena memudarnya gagasan neoklasik dan terjadinya peristiwa revolusi Perancis. Ciri-ciri teater Romantik adalah naskah dengan struktur yang longgar, plot episodik, tema kebebasan dan pemberontakan, panggung dihiasi gambar-gambar indah, dan set dekorasinya perspektif. Tokoh-tokohnya dari Jerman antara lain, August Wilhelm Schlegel, Henrich von Kleist, Christian Grabbe, dan George Buchner Jerman. Dari Inggris, Samuel Taylor Coleridge, Henry James Byron, Percy Buysshe Shelley, dan John Keats.

Pada abad ke 19 banyak perubahan terjadi karena revolusi Industri. Bentuk-bentuk baru teater diciptakan untuk pekerja industri seperti *Vaudeville*, *Burlesque*, dan *melodrama*. Panggung teater mulai menggunakan lampu listrik. Banyak drama kloset bermunculan. Teater berkembang mengarah ke realis. Tokoh-tokohnya yang terkenal antara lain Oscar Wilde, Luigi Pirandello, Shaw, Glsworthy, dan W.B. Yeats.

Zaman Realisme yang lahir pada penghujung abad 19 dapat dijadikan landas pacu lahirnya seni teater modern di Barat. Penanda yang kuat adalah timbulnya gagasan untuk mementaskan lakon kehidupan di atas pentas dan menyajikannya seolah peristiwa itu terjadi secara nyata. Tokoh yang paling terkenal pada masa Realisme adalah Konstantin Stanislavsky.

Pada awal abad 20 teater eksperimental berkembang dan melahirkan banyak gaya yang berpengaruh seperti simbolisme, surealisme, epik, dan absurd. Perkembangan teknologi yang pesat mempengaruhi penampilan seni teater, seniman berusaha untuk beradaptasi seperti yang dilakukan oleh Growtosky dan Meyerhold. Dari sisi politik yang akhirnya melahirkan kondisi perang muncullah teater epik dengan tokoh Erwin Piscator dan Bertolt Brecht. Di benua Amerika muncul teater penyadaran yang diusung oleh Augusto Boal untuk menyikapi kondisi politik abad 20. Selain itu pencarian ekspresi artistik terus dilakukan hingga ke Asia seperti yang dilakukan oleh Peter Brook dan Euginio Barba.

(*)

F. Latihan/Evaluasi

Untuk memantapkan pemahaman mengenai sejarah teater Barat cobalah kerjakan soal latihan di bawah ini.

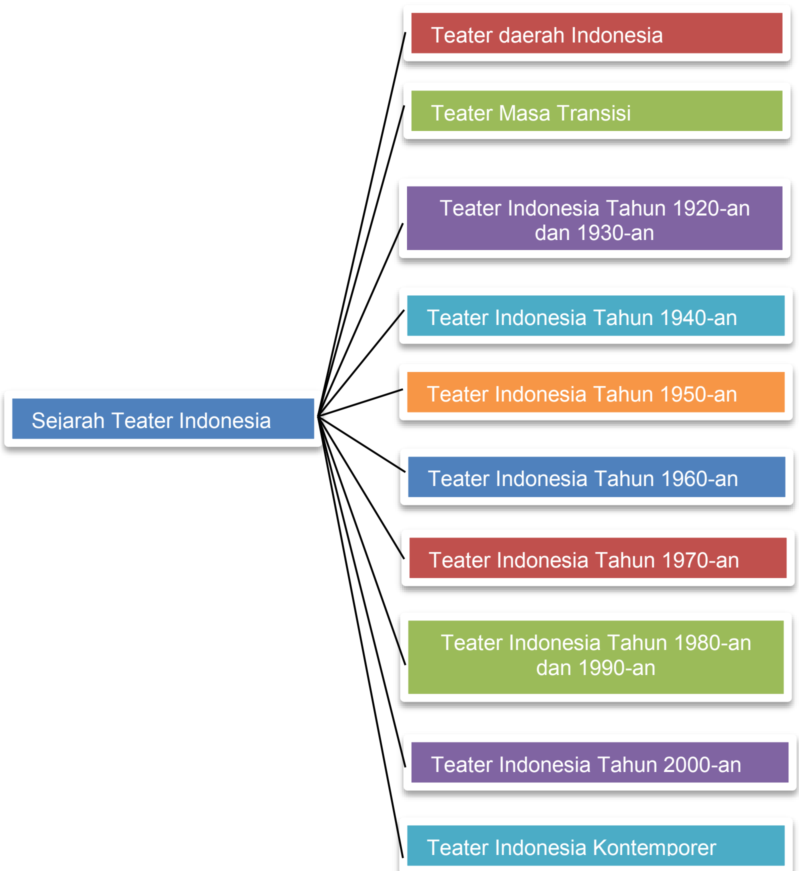
1. Jelaskan secara singkat sejarah mula teater.
2. Jelaskan secara singkat teater zaman Yunani.
3. Jelaskan secara singkat teater zaman Romawi.
4. Jelaskan secara singkat teater Abad Pertengahan.
5. Jelaskan secara singkat teater zaman Renaissance.
6. Jelaskan secara singkat teater zaman Elizabethan.
7. Jelaskan secara singkat teater Abad 17.
8. Jelaskan secara singkat teater zaman Restorasi.
9. Jelaskan secara singkat teater Abad 18.
10. Jelaskan secara singkat teater awal Abad 19.
11. Jelaskan secara singkat teater Abad 19.
12. Jelaskan secara singkat teater Realisme.
13. Jelaskan secara singkat teater Abad 20.
14. Sajikanlah dalam bentuk tulisan rangkuman data sejarah perkembangan teater Barat.

G. Refleksi

1. Manfaat apakah yang kamu peroleh setelah mempelajari sejarah teater Barat?
2. Apakah menurutmu unit pembelajaran ini benar-benar menambah wawasan mengenai sejarah teater Barat?
3. Bagaimana pendapatmu mengenai sejarah teater dari zaman ke zaman?
4. Menurutmu perkembangan teater yang paling menarik pada zaman apa dan mengapa ?

UNIT 2. SEJARAH TEATER INDONESIA

A. Ruang Lingkup Pembelajaran



B. Tujuan Pembelajaran

Setelah mengikuti dan mempelajari unit pembelajaran 2 peserta diharapkan mampu:

1. Menjelaskan teater daerah Indonesia.
2. Menjelaskan teater masa transisi.
3. Menjelaskan teater Indonesia tahun 1920-an dan 1930-an.
4. Menjelaskan teater Indoensia tahun 1940-an.
5. Menjelaskan teater Indonesia tahun 1950-an.
6. Menjelaskan teater Indonesia tahun 1960-an.
7. Menjelaskan teater Indonesia tahun 1970-an.
8. Menjelaskan teater Indonesia tahun 1980-an dan 1990-an.
9. Menjelaskan teater Indoneisa tahun 2000-an.
10. Menjelaskan teater Indonesia kontemporer.

Waktu pembelajaran selama 20 JP (5 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. Mengamati.
   a. Menyerap informasi dari berbagai sumber belajar tentang sejarah perkembangan teater Indonesia pada masa pra kemerdakaan .
   b. Menyerap Informasi dari berbagai sumber mengenai perkembangan teater Indonesia pasca kemerdekaan.

2. Menanya.
   a. Menanya eksistensi teater Indonesia masa pra kemerdekaan.
   b. Mendiskusikan perkembangan teater Indonesia pasca kemerdekaan.

3. Mengeksplorasi.
   a. Mencatat grup teater Indonesia masa pra kemerdekaan.
   b. Mencatat perkembangan teater Indonesia masa pasca kemerdekaan.

4. Mengasosiasi.
   a. Memilah kelompok teater Indonesia sesuai karakter pementasannya.
   b. Memilah teater Indonesia modern sesuai karakter pementasannya.

c. Membandingkan teater Indonesia masa pra dengan pasca kemerdekaan.

5. Mengomunikasikan.
   a. Mendata perkembangan teater Indonesia pra kemerdekaan.
   b. Mendata perkembangan teater Indonesia pasca kemerdekaan.
   c. Menyajikan data perkembangan teater Indonesia masa pra dan pasca kemerdekaan.

D. Materi

1. Teater Daerah Indonesia

Teater daerah di Indonesia banyak yang menggunakan cerita dari mulut ke mulut sebagai sumber utama cerita dan bahan dasar ekspresi. Hal mendasar inilah yang membedakan antara teater daerah (tradisional) dan teater modern. Akan tetapi pada perkembangannya teater daerah juga mendapat pengaruh dari teater modern, sehingga tidak jarang kita temui naskah-naskah cerita pertunjukan teater daerah yang diambil dari teater modern. Oleh karena hal tersebut, maka teater daerah diberi batasan sebagai seni pertunjukan yang memiliki ciri-ciri khas suatu daerah tertentu. Selanjutnya untuk memetakan teater daerah berdasarkan kelahiran, perkembangan dan perubahannya teater daerah Indonesia dapat dibedakan menjadi teater tradisional dan teater daerah baru.

Teater tradisional adalah teater yang telah hidup, berkembang dan diajarkan secara turun temurun dari generasi ke generasi (biasanya secara lisan) oleh masyarakat suatu daerah tertentu, misalnya; wayang kulit, wayang orang dan tontonan topeng baik di Jawa dan Bali. Teater tradisional ini sendiri dibagi menjadi dua yaitu yang berkembang di istana dan yang berkembang di luar tembok istana yang biasa disebut sebagai teater rakyat (Murgiyanto, dkk., 1983:19).

Kasim Achmad dalam bukunya *Mengenal Teater Tradisional di Indonesia* (2006) mengatakan, sejarah teater tradisional di Indonesia dimulai sejak sebelum Zaman Hindu. Pada zaman itu, ada tanda-tanda bahwa unsur-unsur teater tradisional banyak digunakan untuk mendukung upacara ritual. Teater tradisional merupakan bagian dari suatu upacara keagamaan ataupun upacara adat-istiadat dalam tata cara kehidupan masyarakat kita. Pada saat itu, yang disebut “teater”, sebenarnya baru merupakan unsur-unsur teater, dan belum merupakan suatu bentuk kesatuan teater yang utuh. Setelah melepaskan diri dari kaitan upacara, unsur-unsur teater tersebut membentuk suatu seni pertunjukan yang lahir dari spontanitas rakyat dalam masyarakat lingkungannya (Achmad, 2006: 16) .

Sedangkan yang disebut teater daerah baru adalah teater yang sekalipun memiliki ciri-ciri kedaerahan tetapi relatif baru kelahirannya, seperti drama gong dan sandiwara radio. Proses terjadinya atau

munculnya teater daerah di Indonesia sangat bervariasi dari satu daerah dengan daerah lainnya. Hal ini disebabkan oleh unsur-unsur pembentuk teater yang berbeda-beda, tergantung kondisi dan sikap budaya masyarakat, serta sumber dan tata-cara di daerah mana teater tersebut lahir.



Gb. 29 Teater daerah dipentaskan di tengah masyarakat

Dilihat dari model pemanggungannya, teater daerah Indonesia memiliki gaya presentasional, artinya bahwa pertunjukan yang disajikan tersebut benar-benar diperuntukkan kepada penonton. Senada dengan gayanya, maka ciri-ciri pementasan teater daerah dapat dilihat dari tiga hal yaitu;

a) suasana tontonan,
b) paduan aspek pendukung tontonan,
c) cara pengungkapan pelaku-pelakunya.

Suasana pementasan teater daerah sangat berbeda dengan pementasan teater modern atau teater Barat. Dalam teater modern, penonton menyaksikan dengan tertib dari awal hingga pertunjukan berakhir, tidak boleh ribut, tidak boleh menyela pertunjukan yang berlangsung dan berbagai tatanan yang lain. Berbeda dengan teater daerah, penontonnya dapat menikmati pertunjukan dengan santai. Tidak ada tuntutan untuk hanya memusatkan perhatian pada

pertunjukan saja, bahkan selama pertunjukan kadang penonton dapat melakukan komunikasi dengan pemain atau memberi arahan pada pemain.

Dari segi aspek pendukung, teater daerah memadukan segala unsur seni pertunjukan seperti tari, musik, lagu, dan bahkan akrobat (atraksi). Hal ini dikarenakan teater daerah tidak ditampilkan secara khusus hanya untuk kalangan atau orang tertentu saja (segmented), akan tetapi untuk dinikmati oleh seluruh lapisan masyarakat, sehingga mengakibatkan sifat pertunjukannya memiliki bagian-bagian yang dapat mengakomodasi keinginan semua penonton.

Kehendak untuk memenuhi keinginan penonton inilah yang juga mendasari lahirnya stilisasi dan atau pengindahan bentuk-bentuk ungkap (ekspresi) para pelakunya. Karena hubungan antara pemain dan penonton yang begitu dekat, maka tidak jarang pemain melepaskan sebentar karakter yang dimainkannya hanya untuk melayani komentar atau arahan penonton. Hal-hal demikian bukan membuat pertunjukan menjadi jelek, akan tetapi justru menjadi hidup, cair, komunikatif, dan unik.

Beberapa Teater Daerah di Indonesia

a) **Longser**

Longser adalah teater daerah Jawa Barat yang di dalamnya berisikan tari, nyanyi, dan lawak. Seluruh pelakunya terdiri dari sejumlah penabuh, beberapa penari wanita yang disebut ronggeng dan seorang pelawak atau badut yang biasa memimpin rombongan longser berada dalam satu panggung. Pertunjukan longser dimulai dengan memperkenalkan para ronggeng yang menari bersama-sama. Setelah itu adegan lawak dimulai dengan munculnya badut yang ikut menari-nari secara jenaka. Selanjutnya terjadilah adegan badut menyenangi ronggeng yang cantik.

Setelah menari tunggal, badut juga memperlihatkan tarian jenaka seperti Cikeruhan, Langlayangan, Maen Kartu, tari Tani dan tarian lainnya yang bertemakan kegiatan rakyat banyak. Adegan yang paling menarik adalah di mana

penonton pria diperkenankan memasuki arena untuk menari berpasangan dengan para ronggeng. Adegan ini merupakan kesempatan bagi rombongan longser untuk memungut uang dari para penonton. Uang ini dapat diterima dari penari pria yang memberikannya langsung kepada ronggeng atau melalui "ngara yuda", yaitu sejumlah ronggeng yang berkeliling di antara penonton sambil mengedarkan nampan sebagai tempat uang sumbangan.



Gb. 30 Pementasan Longser

Peranan badut atau pelawak yang biasa disebut bodor sangatlah penting. Mereka merupakan perajut cerita dari seluruh pertunjukan longser yang biasanya bertema kehidupan sehari-hari seperti; pertengkaran, perkawinan, perceraian dan lain-lain.

b) Lenong

Teater daerah yang ceritanya digali dari cerita rakyat dan legenda daerah Jakarta dengan tokoh-tokoh jago silat seperti si Pitung, si Jampang, Ayub Jago Betawi, Marunda dan lain sebagainya. Pertunjukan lenong diiringi oleh gamelan gambang kromong yang terdiri dari; gambang, kromong, suling, tekyang, kong ah yan, sukong, cecer, dan gong.

Dilihat dari sisi instrumen musik, lenong banyak mendapat pengaruh dari masyarakat Cina yang memang banyak tinggal di Jakarta waktu itu. Bahkan kelahiran lenong ini pun mendapat rangsangan dan pengaruh dari pertunjukan Wayang Cina. Namum demikian dalam perkembangannya lenong tidak menolak pengaruh lain, misalnya; untuk memberikan suasana Eropa pada adegan rumah tuan Belanda, maka terompetpun dihadirkan.



Gb. 31 Pertunjukan Lenong

Pertunjukan lenong biasa dibuka dengan tari-tarian khas Betawi. Bahasa yang digunakan adalah bahasa Betawi atau bahasa Indonesia dengan dialek Betawi. Adegan-adegan dalam pertunjukan lenong berjalan mengalir dan cair. Semua pemainnya memiliki potensi komedi, artinya, setiap peran tokoh dapat dilakonkan secara jenaka. Komunikasi dengan penonton menjadi ciri dan kekuatan tersendiri dalam pertunjukan lenong. Peran penonton kadang dapat memberikan suasana dan mengalirkan dinamika lakon yang hendak dibangun. Ciri khas gaya lenong adalah; pemain yang menanyakan pendapat penonton tentang satu masalah atau persoalan tertentu, sehingga pemain membutuhkan pembenaran-pembenaran. Dari interaksi ini biasanya justru melahirkan persoalan-persoalan kecil lain yang membuat konflik antar pemain menajam dan menjadikan lakon dinamis.

c) Wayang Orang

Wayang Orang merupakan pertunjukan tradisional yang berkembang di dalam benteng istana. Pertunjukan ini mengambil model wayang kulit yang dilakonkan orang. Perkembangan wayang orang sangat pesat pada rentang tahun 1900-1940. Ada dua gaya yaitu; Wayang Orang gaya Yogyakarta dan Surakarta. Keduanya mengalami perkembangan yang signifikan pada tahun-tahun tersebut. Pada masa itu kalangan istana dalam hal ini Raja memiliki kepedulian yang besar terhadap kesenian, sehingga banyak pertunjukan wayang orang digelar. Tidak jarang dalam satu pementasannya sebuah lakon dimainkan oleh ratusan seniman dan penyelengaraannya pun berhari-hari. Menurut catatan Sri Sultan Hamengku Buwono VIII (Raja Yogyakarta) pernah menggelar pertunjukan wayang orang dengan pemain sejumlah 800 orang selama 4 hari berturut-turut.



Gb. 32 Pertunjukan Wayang Orang

Pada perkembangannya Wayang Orang lebih mendapatkan eksistensinya di Surakarta. Banyak muncul rombongan wayang, di antaranya; Sedyo Wandowo (1929), Sri Wahito (1935), dan Ngesthi Pandawa (1962). Perkembangan ini tidak lepas dari peranan Raja yang memang memberikan ruang gerak dan ekspresi bagi seni Wayang Orang. Hal ini ditandai dengan didirikannya tempat pertunjukan di lokasi “Sri Wedari” yang merupakan Kebun Kerajaan oleh Sri Susuhunan Paku Buwono X

pada tahun 1901. Banyak macam pertunjukan digelar di tempat tersebut, salah satunya yang mendapat perhatian adalah Wayang Orang.

Secara struktur pertunjukan Wayang Orang tidak jauh berbeda dengan Wayang Kulit. Penjalinan adegan satu dengan yang lain, tata urutan adegan, pola dialog, dan seluruh elemen pertunjukan memiliki kemiripan dengan wayang kulit. Sumber lakon yang banyak digunakan juga sama, yaitu; epos Mahabarata dan Ramayana.

d) Ketoprak

Pada mulanya ketoprak adalah seni rakyat yang berkembang di tengah-tengah rakyat, akan tetapi karena kepopulerannya ketoprak mendapat sentuhan dari kalangan istana dengan sering diboyongnya pertunjukan ketoprak di pendapa istana. Sampai saat ini terdapat dua pendapat tentang lahirnya ketoprak. Pendapat pertama menyatakan bahwa ketoprak diciptakan oleh RMT Wreksodiningrat dari Surakarta tahun 1908. Pendapat kedua menyatakan bahwa ketoprak lahir lebih kurang tahun 1887 di suatu desa bagian selatan Yogyakarta.

Lepas dari hal tersebut, ketoprak mengalami perkembangan yang menggembirakan (terutama di Yogyakarta). Bahkan sampai saat ini terdapat tiga periode besar perkembangan ketoprak yaitu; periode Ketoprak Lesung, Ketoprak Peralihan, dan Ketoprak Gamelan. Pada periode Ketoprak Lesung alat yang digunakan sebagai musik adalah lesung (alat penumbuk padi manual), pada periode peralihan musiknya mulai menambahkan alat tabuhan semisal rebana. Pada periode Ketoprak Gamelanlah pertunjukan ketoprak benar-benar mengalami perubahan. Pada periode ini, keseluruhan sajian lakon mendapatkan sentuhan.

Pada masa-masa awal perkembangan Ketoprak Gamelan model sajiannya masih banyak menggunakan unsur tarian dan nyanyian. Para pemain menari sebelum memasuki pentas dan terkadang menyanyi untuk memulai sebuah adegan. Sebagai pengalih dan sekaligus hiburan, maka diciptakan adegan khusus dagelan (lawak) yang biasanya diperankan oleh para abdi. Selanjutnya ketoprak mendapatkan berbagai macam pengaruh dan sentuhan,

sehingga model pengadeganan menjadi lebih kreatif. Seni teater Barat memiliki pengaruh yang kuat pada perkembangan ketoprak. Tidak hanya pada pengadeganan, akan tetapi juga menyentuh wilayah-wilayah artistik lain, seperti tata panggung.



Gb. 33 Pertunjukan Ketoprak

Sumber cerita ketoprak sangatlah beragam; Panji, Sejarah Kerajaan, bahkan cerita 1001 malam dan cerita-cerita dari negeri tiongkok juga diadopsi. Dengan banyaknya sumber cerita ini, maka ketoprak seolah tidak pernah kehabisan bahan sebagai media ungkap ekspresi. Di samping itu ketoprak juga sangat terbuka terhadap lahirnya jenis-jenis seni baru dan terkadang justru memasukkannya menjadi satu bagian integral misalnya; campur sari. Hal ini dilakukan oleh para seniman ketoprak untuk tetap menjaga kelestarian dan kemungkinan perkembangan hidupnya di masa datang.

e) Ludruk

Ludruk merupakan seni teater daerah yang membawakan lakon (cerita) dengan gerak laku realistik dan lebih mementingkan dialog (percakapan) serta banyolan. Pada mulanya ludruk dimainkan oleh pria, sehingga peran-peran wanita juga dimainkan oleh pria. Hal ini menjadi daya tarik tersendiri bagi seni ludruk. Meski sekarang banyak peran wanita yang dimainkan oleh wanita akan tetapi

masih ada rombongan ludruk yang mempertahankan tradisi dengan pemain laki-laki.

Pertunjukan ludruk memiliki struktur yang terdiri dari bagian-bagian sebagai berikut:

1) Ngremo. Setiap pertunjukan ludruk selalu diawali dengan tari Remo. Tari ini dapat dilakukan oleh wanita atau pria. Karena selalu mengawali pertunjukan ludruk ada kalanya tari Remo disebut tari-Ludruk.
2) Dagelan. Setelah ngremo diteruskan dengan bagian kedua, yaitu dagelan atau lawak. Seorang pelawak keluar dan melakukan kidungan (nyanyian), kemudian disusul dengan pelawak-pelawak lain. Pada bagian ini yang ditonjolkan adalah unsur lawakannya, sekalipun sering digunakan tema cerita sebagai kaitannya.
3) Selingan. Para pemain laki-laki yang berdandan wanita muncul sambil bergaya menari dan membawakan kidungan (dalam perkembangnnya bagian ini tidak wajib dilakukan terutama bagi rombongan yang tidak memiliki peran *tranvesti*).
4) Lakon. Pada bagian ini barulah cerita yang sesungguhnya dimulai. Cerita biasanya terbagi dalam beberapa babak dan adegan.



5) Gb. 34 Pertunjukan Ludruk

Sumber cerita ludruk biasanya adalah kehidupan sehari-hari, legenda pahlawan daerah Jawa Timur atau cerita revolusi. Dalam menyajikan cerita-cerita tersebut tak jarang diselingi dengan lawakan atau lagu-lagu (nyanyian atas permintaan penonton) dalam beberapa adegannya. Sebagai instrumen musik pengiringnya ludruk menggunakan gamelan, meski tidak selengkap gamelan Jawa untuk mengiringi wayang kulit. Instrumen gamelan yang digunakan antara lain; saron, gender, bonang, gambang, rebab, suling, siter, beberapa gong, dan kendang.

f) Drama Gong

Drama Gong merupakan seni teater daerah baru, yang diciptakan atau diprakarsai oleh Anak Agung Gde Raka Payadnya pada tahun 1966. Seni teater ini merupakan perpaduan antara sendratari, sandiwara (drama modern), Arja (Prembon) dan diiringi dengan gamelan Gong Kebyar. Drama Gong sejak lahirnya tidak memiliki fungsi lain, selain hadir sebagai seni hiburan.



Gb. 35 Pertunjukan Drama Gong

Pertama kali lakon yang digunakan untuk pementasan dalam drama Gong diambil dari cerita Jayaprana, sebuah cerita rakyat Bali yang temanya serupa dengan kisah romeo dan Juliet. Kemudian pada perkembangannya banyak cerita-cerita klasik yang diangkat ke dalam pertunjukan Drama Gong seperti; Ramayana,

Mahabarata, Panji, Sejarah Bali, dan lain sebagainya. Dalam menyampaikan dialog atau percakapan antar tokoh, Drama Gong menggunakan bahasa Bali, halus atau kasar. Hal ini berbeda dengan teater klasik yang sering menggunakan bahasa Jawa Kuno dalam pementasannya. Pemilihan penggunaan bahasa ini menjadikan Drama Gong tampil komunikatif.

g) Wayang

Wayang merupakan suatu bentuk teater tradisional yang sangat tua, dan dapat ditelusuri asal muasalnya. Dalam menelusuri sejak kapan ada pertunjukan wayang di Jawa, dapat kita temukan dalam berbagai prasasti pada Zaman Raja Jawa, antara lain pada masa Raja Balitung. Pada masa pemerintahan Raja Balitung, telah ada petunjuk adanya pertunjukan Wayang seperti yang terdapat pada Prasasti Balitung dengan tahun 907 Masehi. Prasasti tersebut mewartakan bahwa pada saat itu telah dikenal adanya pertunjukan wayang.

Petunjuk semacam itu juga ditemukan dalam sebuah kakawin *Arjunawiwaha* karya Mpu Kanwa, pada Zaman Raja Airlangga dalam abad ke-11. Oleh karenanya, pertunjukan wayang dianggap kesenian tradisi yang sangat tua.



Gb. 36 Wayang Kulit

Keberadaan wayang juga ditengarai pada saat Prabu Jayabaya bertahta di Mamonang pada tahun 930. Sang Prabu ingin mengabadikan wajah para leluhurnya dalam bentuk gambar yang kemudian dinamakan Wayang Purwa. Dalam gambaran itu diinginkan wajah para dewa dan manusia Zaman Purba. Pada mulanya hanya digambar di dalam rontal (daun tal). Orang sering menyebutnya daun lontar. Kemudian berkembang menjadi wayang kulit sebagaimana dikenal sekarang. Pertunjukan wayang bisa saja telah ada jauh sebelum masa Raja Balitung, tetapi kapan awal keberadaanya belum ada cara memastikan (Holt, 2000: 167)



Gb. 37 Wayang Golek

h) Makyong

Makyong merupakan suatu jenis teater tradisional yang bersifat kerakyatan. Makyong yang paling tua terdapat di pulau Mantang, salah satu pulau di daerah Riau. Pada mulanya kesenian Makyong berupa tarian joget atau ronggeng. Dalam perkembangannya kemudian dimainkan dengan cerita-cerita rakyat, legenda dan juga cerita-cerita kerajaan. Makyong juga digemari oleh para bangsawan dan sultan-sultan, hingga sering dipentaskan di istana-istana.

Bentuk teater rakyat makyong tak ubahnya sebagai teater rakyat umumnya, dipertunjukkan dengan menggunakan media ungkap tarian, nyanyian, laku, dan dialog dengan membawa cerita-cerita rakyat yang sangat populer di daerahnya. Cerita-cerita rakyat tersebut bersumber pada sastra lisan Melayu. Daerah Riau merupakan sumber dari bahasa Melayu Lama. Ada dugaan bahwa sumber dan akar Makyong berasal dari daerah Riau, kemudian berkembang dengan baik di daerah lain.



Gb. 38 Pertunjukan Makyong

Pementasan makyong selalu diawali dengan bunyi tabuhan yang dipukul bertalu-talu sebagai tanda bahwa ada pertunjukan makyong dan akan segera dimulai. Setelah penonton berkumpul, kemudian seorang *pawang* (sesepuh dalam kelompok makyong) tampil ke tempat pertunjukan melakukan persyaratan sebelum pertunjukan dimulai, yang dinamakan *upacara buang bahasa* atau *upacara membuka tanah* dan berdoa untuk memohon agar pertunjukan dapat berjalan lancar.

i) Randai

Randai merupakan suatu bentuk teater tradisional yang bersifat kerakyatan yang terdapat di daerah Minangkabau, Sumatera Barat.

Sampai saat ini, randai masih hidup, berkembang serta masih digemari oleh masyarakatnya, terutama di daerah pedesaan atau di kampung-kampung. Teater tradisional di Minangkabau bertolak dari sastra lisan. begitu juga Randai bertolak dari sastra lisan yang disebut “kaba” (dapat diartikan sebagai cerita). *Bakaba* artinya bercerita.



Gb. 39 Pertunjukan Randai

Ada dua unsur pokok yang menjadi dasar Randai, yaitu.

1) Pertama, unsur penceritaan. Cerita yang disajikan adalah kaba, dan disampaikan lewat gurindam, dendang dan lagu. Sering diiringi oleh alat musik tradisional Minang, yaitu saluang, rebab, bansi, rebana atau yang lainnya, dan juga lewat dialog.
2) Kedua, unsur laku dan gerak, atau tari, yang dibawakan melalui *galombang*. Gerak tari yang digunakan bertolak dari gerak-gerak silat tradisi Minangkabau, dengan berbagai variasinya dalam kaitannya dengan gaya silat di masing-masing daerah.

j) Mamanda

Daerah Kalimantan Selatan mempunyai cukup banyak jenis kesenian antara lain yang paling populer adalah Mamanda, yang merupakan teater tradisional yang bersifat kerakyatan, atau sering disebut sebagai teater rakyat. Pada tahun 1897 Rombongan Abdoel Moeloek, dari Malaka yang lebih dikenal dengan 'komidi' Indra Bangwawan datang ke Banjarmasin. Pengaruh Komidi Bangsawan ini sangat besar terhadap perkembangan teater tradisional di Kalimantan Selatan. Sebelum Mamanda lahir, telah ada suatu bentuk teater rakyat yang dinamakan Bada Moeloek, atau dari kata Ba Abdoel Moeloek. Nama teater tersebut berasal dari judul cerita yaitu Abdoel Moeloek karangan Saleha.



Gb. 40 Pertunjukan Mamanda

k) Ubrug

Ubrug merupakan teater tradisional bersifat kerakyatan yang terdapat di daerah Banten. Ubrug menggunakan bahasa daerah Sunda, campur Jawa dan Melayu, serupa dengan topeng banjet yang terdapat di daerah Karawang. Ubrug dapat dipentaskan di mana saja, seperti halnya teater rakyat lainnya. Dipentaskan bukan saja untuk hiburan, tetapi juga untuk memeriahkan suatu "hajatan",

atau meramaikan suatu “perayaan”. Ubrug dapat dipentaskan dalam berbagai macam acara.



Gb. 41 Pertunjukan Ubrug

Cerita-cerita yang dipentaskan terutama cerita rakyat, sesekali dongeng atau cerita sejarah Beberapa cerita yang sering dimainkan ialah *Dalem Boncel, Jejaka Pecak*, *Si Pitung* atau *Si Jampang* (pahlawan rakyat setempat, seperti juga di Betawi). Gaya penyajian cerita umumnya dilakukan seperti pada teater rakyat, menggunakan gaya humor (*banyolan*), dan sangat karikatural sehingga selalu mencuri perhatian para penonton.

l) Gambuh

Gambuh merupakan teater tradisional yang paling tua di Bali dan diperkirakan berasal dari abad ke-16. Bahasa yang dipergunakan adalah bahasa Bali Kuno dan terasa sangat sukar dipahami oleh orang Bali sekarang. Tariannya pun terasa sangat sulit, karena merupakan tarian klasik yang bermutu tinggi. Oleh karena itu, tidaklah mengherankan kalau gambuh merupakan sumber dari tari-tarian Bali yang ada. Sejarah gambuh telah dikenal sejak abad ke-14 di Zaman Majapahit dan kemudian masuk ke Bali pada akhir Zaman Majapahit. Di Bali, gambuh dipelihara di istana raja-raja.

Kebanyakan lakon yang dimainkan gambuh diambil dari struktur cerita Panji yang diadopsi ke dalam budaya Bali. Cerita-cerita yang dimainkan di antaranya adalah *Damarwulan, Ronggolawe,* dan *Tantri.* Peran-peran utama menggunakan dialog berbahasa Kawi, sedangkan para punakawan berbahasa Bali. Sering pula para punakawan menerjemahkan bahasa Kawi ke dalam bahasa Bali biasa.



Gb. 42 Pertunjukan Gambuh

Suling dalam gambuh yang suaranya sangat rendah, dimainkan dengan teknik pengaturan nafas yang sangat sukar, mendapat tempat yang khusus dalam gamelan yang mengiringi gambuh, yang sering disebut gamelan “pegambuhan”. Gambuh mengandung kesamaan dengan “opera” pada teater Barat, karena unsur musik dan menyanyi mendominasi pertunjukan. Oleh karena itu, para penari harus dapat menyanyi. Pusat kendali gamelan dilakukan oleh *juru tandak*, yang duduk di tengah gamelan dan berfungsi sebagai penghubung antara penari dan musik. Selain dua atau empat suling, melodi pegambuhan dimainkan dengan rebab bersama seruling. Peran yang paling penting dalam gamelan adalah pemain kendang lanang atau disebut juga kendang pemimpin. Dia memberi aba-aba pada penari dan penabuh.

m) Arja



Gb. 43 Pertunjukan Arja

Arja merupakan jenis teater tradisional yang bersifat kerakyatan, dan terdapat di Bali. Seperti bentuk teater tradisi Bali lainnya, arja merupakan bentuk teater yang penekanannya pada tari dan nyanyi. Semacam gending yang terdapat di daerah Jawa Barat (Sunda), dengan porsi yang lebih banyak diberikan pada bentuk nyanyian (tembang). Apabila ditelusuri, arja bersumber dari gambuh yang disederhanakan unsur-unsur tarinya, karena ditekankan pada tembangnya. Tembang (nyanyian) yang digunakan memakai bahasa Jawa Tengahan dan bahasa Bali halus yang disusun dalam tembang macapat.

n) Dulmuluk

Dulmuluk adalah teater daerah Sumatera selatan. Teater ini terbentuk melalui tahapan panjang yang dimulai dari proses pembacaan syair atau tutur, hingga menjadi sebuah pertunjukan teater utuh. Kata Dulmuluk sendiri berasal dari nama pemeran utama syair Abdulmuluk yaitu Raja Abdulmuluk Jauhari.



Gb. 44 Pertunjukan Dulmuluk

Pertunjukan Dulmuluk awalnya mempunyai beberapa ciri sebagai berikut:

1) Pemeran mengunakan pantun atau syair dalam berdialog.
2) Semua pemainnya adalah laki-laki sehingga karakter perempuan juga diperankan oleh pemeran laki-laki.
3) Pertunjukan diawali dan diakhiri dengan tarian dan nyanyian.
4) Dalam pertunjukan ditampilkan kuda Dulmuluk yang unik.
5) Situasi peristiwa dan emosi karakter sering diungkapkan dalam bentuk nyayian dan tarian.
6) Pertunjukan Dulmuluk terdiri dari dua syair yaitu syair raja Abdulmuluk dan syair Zubaidah siti.
7) Sebelum pertunjukan dimulai digelar upacara atau do'a keselamatan.

Dalam perkembangannya ciri-ciri pertunjukan Dulmuluk ini mengalami perubahan seperti tersebut di bawah ini:

1) Dialog pemeran masih tetap menggunakan syair namun terkadang diplesetkan agar tidak terlalu tegang hingga memunculkan suasana yang lebih cair
2) Karakter wanita sudah diperankan oleh pemeran wanita

3) Diawal dan diakhir pementasan Dulmuluk tetap ada tarian dan nyanyian namun gerak-geraknya telah dikreasi sedemikian rupa agar lebih menarik
4) Kuda Dulmuluk yang ditampilkan dibuat lebih menarik dengan hiasan - hiasan manik - manik dan hiasan menarik lainnya.

2. Teater Masa Transisi

Teater masa transisi adalah penamaan atas kelompok teater pada periode saat teater daerah/tradisional mulai mengalami perubahan karena pengaruh budaya lain. Kelompok teater yang masih tergolong kelompok teater tradisional dengan model garapan memasukkan unsur-unsur teknik teater Barat, dinamakan teater bangsawan. Perubahan tersebut terletak pada cerita yang sudah mulai ditulis, meskipun masih dalam wujud cerita ringkas atau *outline story* (garis besar cerita per adegan). Cara penyajian cerita dengan menggunakan panggung dan dekorasi, serta mulai memperhitungkan teknik yang mendukung pertunjukan.

Pada periode transisi inilah teater tradisional berkenalan dengan teater non-tradisi. Selain pengaruh dari teater bangsawan, teater tradisional berkenalan juga dengan teater Barat yang dipentaskan oleh orang-orang Belanda di Indonesia sekitar tahun 1805 yang kemudian berkembang hingga di Betawi (Batavia) dan mengawali berdirinya gedung *Schouwburg* pada tahun 1821 (Sekarang Gedung Kesenian Jakarta).

Perkenalan masyarakat Indonesia dengan teater non-tradisi dimulai sejak Agust Mahieu mendirikan Komedie Stamboel di Surabaya pada tahun 1891, yang pementasannya secara teknik telah banyak mengikuti budaya dan teater Barat (Eropa), yang pada saat itu masih belum menggunakan naskah drama/lakon. Dilihat dari segi sastra, sastra lakon mulai dikenal dengan diperkenalkannya lakon pertama yang ditulis oleh orang Belanda F.Wiggers yang berjudul *Lelakon Raden Beij Soerio Retno,* pada tahun 1901. Kemudian disusul oleh Lauw Giok Lan lewat *Karina Adinda, Lelakon Komedia Hindia Timoer* (1913), dan lain-lainnya, yang menggunakan bahasa Melayu Rendah.

Setelah Komedie Stamboel didirikan muncul kelompok sandiwara seperti Sandiwara Dardanella *(The Malay Opera Dardanella)* yang didirikan Willy Klimanoff alias A. Pedro pada tanggal 21 Juni 1926.

Kemudian lahirlah kelompok sandiwara lain, seperti Opera Stambul, Komidi Bangsawan, Indra Bangsawan, Sandiwara Orion, Opera Abdoel Moeloek, Sandiwara Tjahaja Timoer, dan lain sebagainya. Pada masa teater transisi belum muncul istilah teater, yang ada adalah sandiwara. Oleh karena itu, rombongan teater pada masa itu menggunakan nama sandiwara, sedangkan cerita yang disajikan dinamakan drama. Sampai pada Zaman Jepang dan permulaan Zaman Kemerdekaan, istilah sandiwara masih sangat populer. Istilah teater bagi masyarakat Indonesia baru dikenal setelah Zaman Kemerdekaan.



Gb. 45 Kartu pos yang menggambarkan rombongan Komedi Stamboel gaya Bengali di Jakarta masa itu

3. Teater Indonesia Tahun 1920-an dan 1930-an

Teater pada masa kesusasteraan angkatan Pujangga Baru kurang berarti jika dilihat dari konteks sejarah teater modern Indonesia, tetapi cukup penting dilihat dari sudut kesusasteraan. Naskah-naskah drama tersebut belum mencapai bentuk sebagai drama karena masih menekankan unsur sastra dan sulit untuk dipentaskan. Drama-drama

Pujangga Baru ditulis sebagai ungkapan ketertekanan kaum intelektual di masa itu karena penindasan pemerintahan Belanda yang amat keras terhadap kaum pergerakan sekitar tahun 1930-an. Bentuk sastra drama yang pertamakali menggunakan bahasa Indonesia dan disusun dengan model dialog antar tokoh dan berbentuk sajak adalah *Bebasari* (artinya kebebasan yang sesungguhnya atau inti kebebasan) karya Rustam Efendi (1926).

Lakon *Bebasari* merupakan sastra drama yang menjadi pelopor semangat kebangsaan. Lakon ini menceritakan perjuangan tokoh utama Bujangga, yang membebaskan puteri Bebasari dari niat jahat Rahwana. Penulis lakon lainnya, yaitu Sanusi Pane menulis *Kertajaya* (1932) dan *Sandyakalaning Majapahit* (1933) Muhammad Yamin menulis *Ken Arok dan Ken Dedes* (1934). Armijn Pane mengolah roman *Swasta Setahun di Bedahulu* karangan I Gusti Nyoman Panji Tisna menjadi naskah drama. Nur Sutan Iskandar menyadur karangan Molliere, dengan judul *Si Bachil.* Imam Supardi menulis drama dengan judul *Keris Mpu Gandring*. Dr. Satiman Wirjosandjojo menulis drama berjudul *Nyai Blorong*. Mr. Singgih menulis drama berjudul *Hantu*.



Gb. 46 Rustam Efendi

Lakon-lakon ini ditulis berdasarkan tema kebangsaan, persoalan, dan harapan, serta misi mewujudkan Indonesia sebagai negara merdeka. Penulis-penulis ini adalah cendekiawan Indonesia, menulis dengan menggunakan bahasa Indonesia dan berjuang untuk kemerdekaan Indonesia. Bahkan Presiden pertama Indonesia, Ir Soekarno, pada tahun 1927 menulis dan menyutradarai teater di Bengkulu (saat di pengasingan). Beberapa lakon yang ditulisnya antara lain, *Rainbow, Krukut Bikutbi,* dan *Dr. Setan.*

4. Teater Indonesia Tahun 1940-an

Temua unsur kesenian dan kebudayaan pada kurun waktu penjajahan Jepang dikonsentrasikan untuk mendukung pemerintahan totaliter Jepang. Segala daya kreasi seni secara sistematis diarahkan untuk menyukseskan pemerintahan totaliter Jepang. Namun demikian, dalam situasi yang sulit dan gawat serupa itu, dua orang tokoh, yaitu Anjar Asmara dan Kamajaya masih sempat berpikir bahwa perlu didirikan Pusat Kesenian Indonesia yang bertujuan menciptakan pembaharuan kesenian yang selaras dengan perkembangan zaman sebagai upaya untuk melahirkan kreasi – kreasi baru dalam wujud kesenian nasional Indonesia. Oleh karena itu pada tanggal 6 oktober 1942, di rumah Bung Karno dibentuklah Badan Pusat Kesenian Indonesia dengan pengurus sebagai berikut, Sanusi Pane (Ketua), Mr. Sumanang (Sekretaris), dan sebagai anggota antara lain, Armijn Pane, Sutan Takdir Alisjabana, dan Kama Jaya.



Gb. 47 Armijn Pane

Badan Pusat Kesenian Indonesia bermaksud menciptakan kesenian Indonesia baru, di antaranya dengan jalan memperbaiki dan menyesuaikan kesenian daerah menuju kesenian Indonesia baru. Langkah-langkah yang telah diambil oleh Badan Pusat Kesenian Indonesia untuk mewujudkan cita-cita kemajuan kesenian Indonesia, ternyata mengalami hambatan yang datangnya dari barisan propaganda Jepang, yaitu *Sendenbu* yang membentuk badan perfilman dengan nama *Djawa Eiga Kosy'*, yang dipimpin oleh orang Jepang S. Oya. Intensitas kerja *Djawa Eiga Kosya* yang ingin menghambat langkah Badan Pusat Kesenian Indonesia nampak ketika mereka membuka sekolah tonil dan drama Putra Asia, Ratu Asia, Pendekar Asia, yang kesemuanya merupakan corong propaganda Jepang.

Dalam masa pendudukan Jepang kelompok rombongan sandiwara yang mula-mula berkembang adalah rombongan sandiwara profesional. Dalam kurun waktu ini semua bentuk seni hiburan yang berbau Belanda lenyap karena pemerintah penjajahan Jepang anti budaya Barat. Rombongan sandiwara keliling komersial, seperti misalnya Bintang Surabaya, Dewi Mada, Mis Ribut, Mis Tjitjih, Tjahaya Asia, Warna Sari, Mata Hari, Pancawarna, dan lain-lain kembali berkembang dengan mementaskan cerita dalam bahasa Indonesia, Jawa, maupun Sunda.

Rombongan sandiwara Bintang Surabaya tampil dengan aktor dan aktris kenamaan, antara lain Astaman, Tan Ceng Bok (Si Item), Ali Yugo, Fifi Young, Dahlia, dan sebagainya. Pengarang Nyoo Cheong Seng, yang dikenal dengan nama samarannya Mon Siour D'amour ini dalam rombongan sandiwara Bintang Surabaya menulis lakon antara lain, *Kris Bali, Bengawan Solo, Air Mata Ibu* (sudah difilmkan), *Sija, R.A Murdiati,* dan *Merah Delima*. Rombongan Sandiwara Bintang Surabaya menyuguhkan pementasan-pementasan dramanya dengan cara lama seperti pada masa Dardanella, Komedi Bangsawan, dan Bolero, yaitu di antara satu dan lain babak diselingi oleh tarian-tarian, nyanyian, dan lawak. Secara istimewa selingannya kemudian ditambah dengan mode show, dengan peragawati gadis-gadis Indo Belanda yang cantik-cantik .



Gb. 48 Tan Ceng Bok

Menyusul kemudian muncul rombongan sandiwara Dewi Mada, dengan bintang-bintang eks Bolero, yaitu Dewi Mada dengan suaminya Ferry Kok, yang sekaligus sebagai pemimpinnya. Rombongan sandiwara Dewi Mada lebih mengutamakan tari-tarian dalam pementasan teater mereka karena Dewi Mada adalah penari terkenal sejak masa rombongan sandiwara *Bolero*. Cerita yang dipentaskan antara lain, *Ida Ayu, Ni Parini,* dan *Rencong Aceh*.

Sampai dengan tahun 1943 rombongan sandiwara hanya dikelola pengusaha Cina atau dibiayai Sendenbu karena bisnis pertunjukan itu masih asing bagi para pengusaha Indonesia. Baru kemudian Muchsin sebagai pengusaha besar tertarik dan membiayai rombongan sandiwara Warna Sari. Keistimewaan rombongan sandiwara Warna Sari adalah penampilan musiknya yang mewah yang dipimpin oleh Garsia, seorang keturunan Filipina, yang terkenal sebagai Raja Drum. Garsia menempatkan deretan drumnya yang berbagai ukuran itu memenuhi lebih dari separuh panggung. Ia menabuh drum-drum tersebut sambil meloncat ke kanan – ke kiri sehingga menarik minat penonton. Cerita-cerita yang dipentaskan antara lain, *Panggilan Tanah Air, Bulan Punama, Kusumahadi, Kembang Kaca, Dewi Rani,* dan lain sebagainya.

Rombongan sandiwara terkenal lainnya adalah rombongan sandiwara Sunda Mis Tjitjih, yaitu rombongan sandiwara yang digemari rakyat jelata. Dalam perjalanannya, rombongan sandiwara ini terpaksa berlindung di bawah barisan propaganda Jepang dan berganti nama menjadi rombongan sandiwara Tjahaya Asia yang mementaskan cerita-cerita baru untuk kepentingan propaganda Jepang.

Anjar Asmara, Ratna Asmara, dan Kama Jaya pada tanggal 6 April 1943, mendirikan rombongan sandiwara angkatan muda Matahari. Hanya kalangan terpelajar yang menyukai pertunjukan Matahari yang menampilkan hiburan berupa tari-tarian pada awal pertunjukan, baru kemudian dihidangkan lakon sandiwara dari awal hingga akhir. Bentuk penyajian semacam ini dianggap kaku oleh penonton umum yang lebih suka unsur hiburan disajikan sebagai selingan babak satu dengan babak lain, sehingga akhirnya dengan terpaksa rombongan sandiwara tersebut mengikuti selera penonton. Lakon-lakon yang ditulis Anjar Asmara antara lain, *Musim Bunga di Slabintana, Nusa Penida, Pancaroba, Si Bongkok, Guna-guna,* dan *Jauh di Mata*. Kama Jaya menulis lakon antara lain, *Solo di Waktu Malam, Kupu-kupu, Sang Pek Engtay, Potong Padi.* Dari semua lakon tersebut ada yang sudah di filmkan yaitu, *Solo di Waktu Malam* dan *Nusa Penida*.

Pertumbuhan sandiwara profesional tidak luput dari perhatian Sendenbu. Jepang menugaskan Dr. Huyung (Hei Natsu Eitaroo), ahli seni drama atas nama Sendenbu memprakarsai berdirinya POSD (Perserikatan Oesaha Sandiwara Djawa) yang beranggotakan semua rombongan sandiwara profesional. Sendenbu menyiapkan naskah lakon yang harus dimainkan oleh setiap rombongan sandiwara karangan penulis lakon Indonesia dan Jepang. Kotot Sukardi menulis lakon, *Amat Heiho, Pecah Sebagai Ratna, Bende Mataram, Benteng Ngawi.* Hei Natsu Eitaroo menulis *Hantu,* lakon *Nora* karya Henrik Ibsen diterjemahkan dan judulnya diganti dengan *Jinak-jinak Merpati* oleh Armijn Pane. Lakon *Ibu Prajurit* ditulis oleh Natsusaki Tani. Oleh karena ada sensor Sendenbu maka lakon harus ditulis lengkap berikut dialognya. Para pemain tidak boleh menambah atau melebih-lebihkan dari apa yang sudah ditulis dalam naskah. Sensor Sendenbu malah menjadi titik awal dikenalkannya naskah dalam setiap pementasan sandiwara.

Menjelang akhir pendudukan Jepang muncul rombongan sandiwara yang melahirkan karya sastra yang berarti, yaitu Penggemar Maya

(1944) pimpinan Usmar Ismail, dan D. Djajakusuma dengan dukungan Suryo Sumanto, Rosihan Anwar, dan Abu Hanifah dengan para anggota cendekiawan muda, nasionalis dan para profesional (dokter, apoteker, dan lain-lain). Kelompok ini berprinsip menegakkan nasionalisme, humanisme dan agama. Pada saat inilah pengembangan ke arah pencapaian teater nasional dilakukan. Teater tidak hanya sebagai hiburan tetapi juga untuk ekspresi kebudayaan berdasarkan kesadaran nasional dengan cita-cita menuju humanisme dan religiositas dan memandang teater sebagai seni serius dan ilmu pengetahuan. Teori teater perlu dipelajari secara serius, kelak, oleh Penggemar Maya menjadi pemicu berdirinya Akademi Teater Nasional Indonesia di Jakarta.



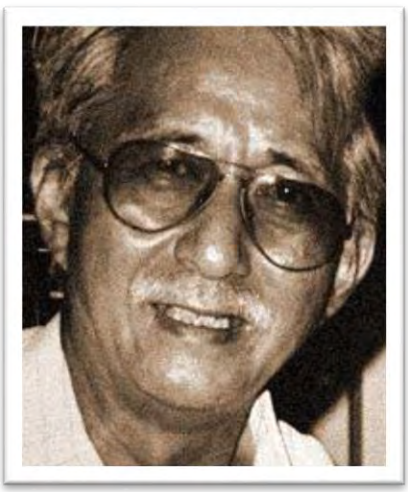
Gb. 49 Usmar Ismail

5. Teater Indonesia Tahun 1950-an

Setelah perang kemerdekaan, peluang terbuka bagi seniman untuk merenungkan perjuangan dalam perang kemerdekaan, juga sebaliknya, mereka merenungkan peristiwa perang kemerdekaan, kekecewaan, penderitaan, keberanian dan nilai kemanusiaan, pengkhianatan, kemunafikan, kepahlawanan dan tindakan pengecut, keikhlasan sendiri dan pengorbanan, dan lain-lain. Peristiwa perang secara khas dilukiskan dalam lakon *Fajar Sidik* (Emil Sanossa, 1955), *Kapten Syaf* (Aoh Kartahadimaja, 1951), *Pertahanan Akhir* (Sitor Situmorang, 1954), *Titik-titik Hitam* (Nasjah Djamin, 1956) *Sekelumit Nyanyian Sunda* (Nasjah Djamin, 1959).

Sementara ada lakon yang bercerita tentang kekecewaan paska perang, seperti korupsi, oportunisme politis, erosi ideologi, kemiskinan, Islam dan Komunisme, melalaikan penderitaan korban perang, dan lain-lain. Tema itu terungkap dalam lakon-lakon seperti *Awal dan Mira* (1952), *Sayang Ada Orang Lain* (1953) karya Utuy Tatang Sontani, bahkan lakon adaptasi, *Pakaian dan Kepalsuan* oleh Akhdiat Kartamiharja (1956) berdasarkan *The Man In Grey Suit* karya Averchenko dan *Hanya Satu Kali* (1956), berdasarkan *Justice* karya John Galsworthy. Utuy Tatang Sontani dipandang sebagai tonggak penting menandai awal dari maraknya drama realis di Indonesia dengan lakon-lakonnya yang sering menyiratkan dengan kuat alienasi sebagai ciri kehidupan moderen. Lakon *Awal dan Mira* (1952) tidak hanya terkenal di Indonesia, melainkan sampai ke Malaysia.

Realisme konvensional dan naturalisme tampaknya menjadi pilihan generasi yang terbiasa dengan teater barat dan dipengaruhi oleh idiom Hendrik Ibsen dan Anton Chekhov. Kedua seniman teater Barat dengan idiom realisme konvensional ini menjadi tonggak didirikannya Akademi Teater Nasional Indonesia (ATNI) pada tahun 1955 oleh Usmar Ismail dan Asrul Sani. ATNI menggalakkan dan memapankan realisme dengan mementaskan lakon-lakon terjemahan dari Barat, seperti karya-karya Moliere, Gogol, dan Chekov. Sedangkan metode pementasan dan pemeranan yang dikembangkan oleh ATNI adalah Stanislavskian.



Gb. 50 Teguh Karya

Menurut Brandon (1997), ATNI inilah akademi teater modern yang pertama di Asia Tenggara. Alumni Akademi Teater Nasional yang menjadi aktor dan sutradara antara lain, Teguh Karya, Wahyu Sihombing, Tatiek Malyati, Pramana Padmadarmaya, Galib Husein, dan Kasim Achmad. Di Yogyakarta tahun 1955 Harymawan dan Sri Murtono mendirikan Akademi Seni Drama dan Film Indonesia (ASDRAFI). Himpunan Seni Budaya Surakarta (HBS) didirikan di Surakarta.

6. Teater Indonesia Tahun 1960-an

Jakob Sumardjo (2004) menuliskan bahwa teater Indonesia tahun 1960-an termasuk masa tumbuh suburnya kelompok dan kritik teater serta pada pertengahan dekade sebagai penanda perubahan menuju teater mutakhir. Jim Lim mendirikan Studiklub Teater Bandung dan mulai mengadakan eksperimen dengan menggabungkan unsur-unsur teater etnis seperti gamelan, tari topeng Cirebon, longser, dan dagelan dengan teater Barat. Pada akhir 1950-an Jim Lim mulai dikenal oleh para aktor terbaik dan para sutradara realisme konvensional. Karya penyutradaraannya, yaitu *Awal dan Mira* (Utuy T. Sontani) dan *Paman Vanya* (Anton Chekhov). Bermain dengan akting realistis dalam lakon *The Glass Menagerie* (Tennesse William, 1962), *The Bespoke Overcoat* (Wolf mankowitz). Pada tahun 1960, Jim Lim menyutradari *Bung Besar*, (Misbach Yusa Biran) dengan gaya longser, teater rakyat Sunda.



Gb. 51 Salah satu pementasan Studiklub Teater Bandung

Pada tahun 1962 Jim Lim menggabungkan unsur wayang kulit dan musik dalam karya penyutradaraannya yang berjudul Pangeran *Geusan Ulun* (Saini KM., 1961). Karya tersebut mengadaptasi lakon *Hamlet* yang diubah judulnya menjadi *Jaka Tumbal* (1963/1964). Jim Lim menyutradarai dengan gaya realistis tetapi isinya absurditas pada lakon *Caligula* (Albert Camus, 1945), *Badak-badak* (Ionesco, 1960), dan *Biduanita Botak* (Ionesco, 1950). Pada tahun 1967 Jim Lim belajar teater dan menetap di Paris. Suyatna Anirun, salah satu aktor dan juga teman Jim Lim, melanjutkan apa yang sudah dilakukan Jim Lim yaitu mencampurkan unsur-unsur teater Barat dengan teater etnis.



Gb. 52 W.S. Rendra

Peristiwa penting dalam usaha membebaskan teater dari batasan realisme konvensional terjadi pada tahun 1967, ketika Rendra kembali ke Indonesia. Rendra mendirikan Bengkel Teater Yogya yang kemudian menciptakan pertunjukan pendek improvisatoris yang tidak berdasarkan naskah jadi (*wellmade play*) seperti dalam drama-drama realisme. Akan tetapi, pertunjukan bermula dari improvisasi dan eksplorasi bahasa tubuh dan bebunyian mulut tertentu atas suatu tema yang diistilahkan dengan teater mini kata (menggunakan kata seminimal mungkin). Pertunjukannya misalnya, *Bib Bop* dan *Rambate Rate Rata* (1967,1968).

7. Teater Indonesia Tahun 1970-an

Didirikannya pusat kesenian Taman Ismail Marzuki yang didirikan oleh Ali Sadikin, gubernur DKI Jakarta tahun 1970, menjadi pemicu meningkatnya aktivitas, dan kreativitas berteater tidak hanya di Jakarta, tetapi juga di kota besar seperti Bandung, Surabaya, Yogyakarta, Medan, Padang, Palembang, Ujung Pandang, dan lain-lain. Taman Ismail Marzuki menerbitkan 67 (enam puluh tujuh) judul lakon yang ditulis oleh 17 (tujuh belas) pengarang sandiwara, menyelenggarakan festival pertunjukan secara teratur, juga lokakarya dan diskusi teater secara umum atau khusus. Tidak hanya Stanislavsky tetapi nama-nama seperti Brecht, Artaud dan Grotowsky juga diperbincangkan.



Gb. 53 Arifin C Noer

Di Surabaya muncul bentuk pertunjukan teater yang mengacu teater epik (Brecht) dengan idiom teater rakyat (kentrung dan ludruk) melalui Basuki Rahmat, Akhudiat, Luthfi Rahman, Hasyim Amir (Bengkel Muda Surabaya, Teater Lektur, Teater Mlarat Malang). Di Yogyakarta Azwar AN mendirikan teater Alam. Mohammad Diponegoro dan Syubah Asa mendirikan Teater Muslim. Di Padang ada Wisran Hadi dengan teater Padang. Di Makassar, Rahman Arge dan Aspar Patturusi mendirikan

Teater Makassar. Lalu Teater Nasional Medan didirikan oleh Djohan A Nasution dan Burhan Piliang.

Tokoh-tokoh teater yang muncul tahun 1970-an lainnya adalah Teguh Karya (Teater Populer), D. Djajakusuma, Wahyu Sihombing, Pramana Padmodarmaya (Teater Lembaga), Ikranegara (Teater Saja), Danarto (Teater Tanpa Penonton), Adi Kurdi (Teater Hitam Putih). Arifin C. Noor (Teater Kecil) dengan gaya pementasan yang kaya irama dari *blocking*, musik, vokal, tata cahaya, kostum dan verbalisme naskah.

Putu Wijaya (Teater Mandiri) dengan ciri penampilan menggunakan kostum yang meriah dan vokal keras, menampilkan manusia sebagai gerombolan dan aksi. Fokus tidak terletak pada aktor tetapi gerombolan yang menciptakan situasi dan aksi, sehingga lebih dikenal sebagai teater teror. N. Riantiarno mendirikan Teater Koma dengan ciri produksi pementasan yang mengutamakan tata artistik glamor.



Gb. 54 Salah satu pementasan Teater Koma

8. Teater Indonesia Tahun 1980-an dan 1990-an

Tahun 1980-1990-an situasi politik Indonesia kian seragam melalui pembentukan lembaga-lembaga tunggal di tingkat nasional. Kehidupan politik kampus dan Dewan-dewan Mahasiswa ditiadakan, akibat

peristiwa Malari 1974. Dalam latar situasi seperti itu lahir beberapa kelompok teater yang sebagian merupakan produk festival teater, antara lain di Jakarta dikenal dengan Festival Teater Jakarta (sebelumnya disebut Festival Teater Remaja), di Yogyakarta terdapat beberapa jenis festival, di antaranya Festival Seni Pertunjukan Rakyat yang diselenggarakan Departemen Penerangan Republik Indonesia (1983), di surabaya dikenal Festival Drama Lima Kota yang digagas oleh Luthfi Rahman, Kholiq Dimyati dan Mukid F.

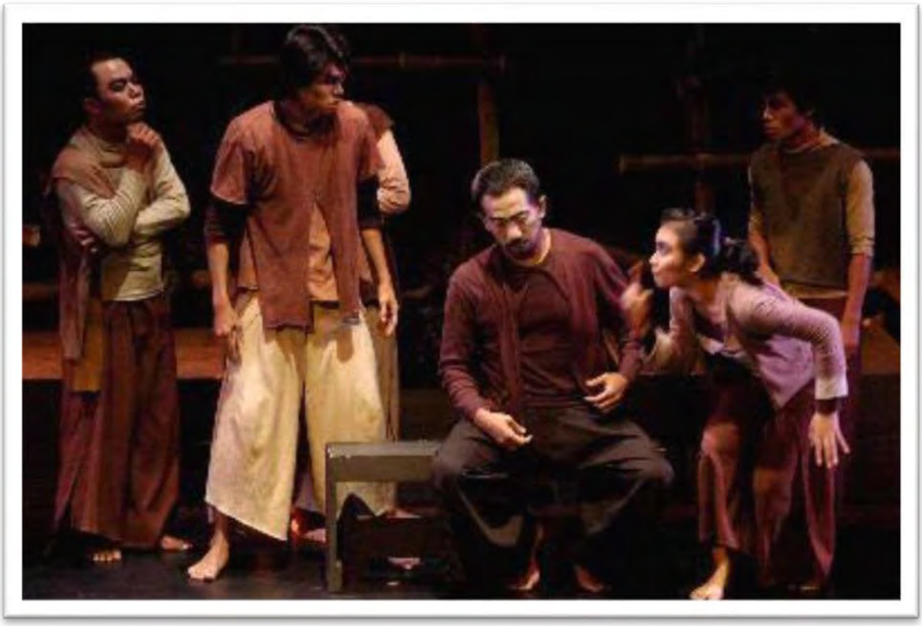


Gb. 55 Salah satu pementasan Teater Gandrik

Pada saat itu lahirlah kelompok - kelompok teater baru di berbagai kota di Indonesia, di Yogyakarta muncul Teater Dynasti, Teater Jeprik, Teater Tikar, Teater Shima, dan Teater Gandrik. Teater Gandrik menonjol dengan warna teater yang mengacu kepada roh teater tradisional kerakyatan dan menyusun berita-berita yang aktual di masyarakat menjadi bangunan cerita. Lakon yang dipentaskan antara lain, *Pasar Seret, Meh, Kontrang- kantring, Dhemit, Upeti, Sinden,* dan *Orde Tabung*, di Solo (Surakarta) muncul Teater Gapit yang menggunakan bahasa Jawa dan latar cerita yang meniru lingkungan kehidupan rakyat pinggiran. Salah satu lakonnya berjudul *Tuk*. Di samping Gapit, di Solo ada juga Teater Gidag-gidig, di Bandung muncul Teater Bel, Teater Re-publik, dan Teater Payung Hitam, di Tegal lahir teater RSPD. Festival Drama Lima Kota Surabaya

memunculkan Teater Pavita, Teater Ragil, Teater Api, Teater Rajawali, Teater Institut, Teater Tobong, Teater Nol, Sanggar Suroboyo, di Semarang muncul Teater Lingkar dan di Medan muncul Teater Que dan di Palembang muncul Teater Potlot.

Dari Festival Teater Jakarta muncul kelompok teater seperti, Teater Sae yang berbeda sikap dalam menghadapi naskah yaitu posisinya sejajar dengan cara-cara pencapaian idiom akting melalui eksplorasi latihan. Ada pula Teater Luka, Teater Kubur, Teater Bandar Jakarta, Teater Kanvas, Teater Tetas selain teater Studio Oncor, dan Teater Kami yang lahir di luar produk festival (Malna,1999: 191).



Gb. 56 Salah satu pementasan Teater Tetas

Aktivitas teater terjadi juga di kampus-kampus perguruan tinggi. Salah satu teater kampus yang menonjol adalah teater Gadjah Mada dari Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta. Jurusan teater dibuka di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta pada tahun 1985. ISI menjadi satu-satunya perguruan tinggi seni yang memiliki program Strata 1 untuk bidang seni teater pada saat itu. Aktivitas teater kampus mampu menghidupkan dan membuka kemungkinan baru gagasan-gagasan artistik.

9. Teater Indonesia Tahun 2000-an

Perkembangan teater Indonesia terus berlanjut dan mengalami dinamika yang sangat menarik. Kelompok teater yang dibentuk pada tahun 1990-an mulai menampakkan kemajuannya pada era 2000-an. Di Yogyakarta ada teater Garasi yang dibentuk tahun 1993, namun mengalami kemajuan yang pesat pada tahun 2000-an. Mereka menjadikan teater sebagai sebuah laboratorium penciptaan. Karya-karya yang diciptakan tidak hanya didasari pada keinginan atau capaian artistik tetapi juga dilandasi dengan riset yang kuat. Dari hasil penelitian yang dilakukan dengan cermat ini kemudian diformulasikan menjadi sebuah bentuk pementasan. Dengan demikian, tampilan atau sajian teater yang dihadirkan bisa dirunut secara akademis dan memiliki landasan teori atau referensi yang kuat. Selain riset, teater Garasi juga menerapkan manajemen teater modern yang dalam bidang ini mereka sangat berhasil sehingga mampu bertahan sampai sekarang.



Gb. 57 Salah satu pementasan teater Garasi

Di Lampung teater yang menggunakan manajemen modern adalah teater Satu. Meski bermula dari teater komunitas dan banyak berkecimpung dengan kegiatan teater kampus mereka berkembang dengan baik dan mampu menciptakan ragam pertunjukan yang

menarik. Berbagai isu aktual mereka tampilkan dengan menggunakan berbagai pendekatan artistik. Di samping itu mereka juga menciptakan berbagai macam aktivitas yang mendukung perkembangan teater.



Gb. 58 Salah satu pementasan teater Satu

Di Surabaya teater API kembali bangkit dan mencoba menggali kemungkinan-kemungkinan baru ekspresi artistik dalam pementasannya. Meskipun sudah berhenti berproses namun kebangkitan teater ini mampu memberikan warna sendiri dalam perkembangan teater modern tahun 2000-an terutama di wilayah Jawa Timur.



Gb. 59 Salah satu pementasan teater API

Teater-teater modern di Indonesia pada era 2000-an berhadapan dengan budaya teknologi informasi mutakhir yang melahirkan iklim kompetisi ketat. Hal ini sangat berdampak pada pilihan artistik yang ditawarkan. Ketika arus informasi berkembang dengan cepat dan sangat mudah diakses oleh siapapun, pilihan konsep artistik menjadi sangat penting. Orang akan lebih mudah beralih ke media tonton atau hiburan yang lain. Oleh karena itu, teater sangat ditantang untuk menghadirkan pertunjukan yang benar-benar menarik minat.

Beberapa teater tetap memilih dengan jalur kreasinya meski dengan isu dan beberapa instrumen yang disesuaikan seperti teater Koma dan Gandrik. Namun beberapa teater yang lain mencoba mengadaptasi hal-hal terbaru baik dalam isu, struktur, bahkan gaya aktingnya seperti yang terus dilakukan oleh Teater Payung Hitam dari Bandung dan Saturday Acting Club (SAC) dari Yogyakarta. Kelompok-kelompok teater ini selalu mencoba mencari alternatif pertunjukan yang dirasa mampu memberikan alternatif tontonan. Kekuatan teks verbal terkadang dipadukan atau bahkan diadu dengan kekuatan tubuh dan tidak jarang bahkan tubuh lebih berkuasa daripada teks verbal. Intinya adalah banyak cara yang bisa ditempuh untuk membicarakan atau merenungkan satu persoalan secara bersama antara pemain dan penonton.



Gb. 60 Salah satu pementasan SAC

10. Teater Indonesia Kontemporer

Dewasa ini, perkembangan teater di Indonesia sangat beragam. Namun ciri utamanya adalah penyesuaian diri dengan keadaan atau situasi terkini. Bahkan teater daerah pun mau tidak mau harus menyesuaikan diri dengan keadaan ini. Perubahan manajemen ke arah modern harus dilakukan begitu pula dengan pilihan tampilan artistik. Tidak jarang teater daerah menggunakan instrumen musik elektronik dalam pementasannya atau bahkan memasukkan dan menggabungkan unsur-unsur modern dalam pementasannya.



Gb. 61 Pementasan Wayang Hip-Hop

Di Yogyakarta muncul Wayang Hip-hop yang menggabungkan seni wayang dengan musik hip-hop. Di Jawa Tengah lahir Wayang Kampung Sebelah yang menghadirkan realitas kehidupan sehari-hari. Semangat ketidakrelaan jika wayang ini mengalami stagnasi atau kemandegan membuat para seniman mencoba merekonstruksi pertunjukan wayang dalam perspektif artistik yang berbeda-beda, misalnya, Slamet Gundono dengan pertunjukan Wayang Suket yang teatrikal dan Mujar Sangkerta dengan Wayang Milehnium Wae yang

penuh nuansa rupa dengan boneka wayang berukuran besar dan tersaji menggunakan model *happening art*.

Pembaharuan teater daerah tidak hanya terjadi pada seni wayang, namun juga seni yang lain. Di Medan upaya untuk kembali menggairahkan kehidupan Opera Batak dilakukan sedemikian rupa. Di Yogyakarta seniman dan beberapa institusi terus berusaha untuk melanggengkan kesenian ketoprak dengan berbagai macam konsep dan tawaran pertunjukan yang baru. Di Surakarta dan Jakarta kejayaan Wayang Wong coba lagi dimunculkan dan bahkan mereka memiliki jadwal pemanggungan yang bisa dikatakan tetap. Di Jawa Timur banyak kelompok ludruk yang mulai menerapkan manajemen modern dalam keberlangsungan hidupnya. Hampir di setiap propinsi di Indonesia yang memiliki kesenian teater daerah berusaha membangkitkan kembali kesenian tersebut dan menempatkannya dalam posisi yang seharusnya.

Pada wilayah seni teater modern perkembangan yang terjadi justru semakin menarik dewasa ini. Pesona teater modern dengan berbagai macam atribut yang terkesan intelek dan penuh nuansa pemikiran bukan menjadi satu-satunya pilihan ekspresi. Banyak muncul teater-teater yang mencoba menggali atau membangkitkan lagi semangat teater kerakyatan. Rasa rindu akan tontonan yang lebih memasyarakat mungkin menjadi salah satu pemicunya. Kedekatan hubungan emosional antara pemain dan penonton yang selama ini sering terjauhkan dalam pertunjukan teater modern kembali dimunculkan. Dan efek yang dihasilkannya pun cukup berhasil. Penonton seolah kembali dibawa ke masa lalu.

Kerinduan akan teks-teks teater lama juga sering dimunculkan namun dengan interpretasi dan pendekatan yang baru. Hasilnya memang terkadang sangat mengagumkan, karya lama itu menjadi terlihat baru dan lain. Hal ini seperti yang dilakukan oleh seniman teater daerah yang mencoba memberi semangat baru pada seni-seni lama. Di samping itu seni teater terapan yang lebih menggunakan teater sebagai media pembelajaran juga mulai muncul. Teater semacam ini tidak menampilkan pertunjukan sebagai sebuah karya seni mandiri yang harus diapresiasi sebagamana biasanya. Akan tetapi pentas yang ditampilkan merupakan bagian dari pembelajaran atau memiliki tujuan pembelajaran tertentu yang harus disampaikan kepada penonton. Pementasan teater adalah media penyampai.



Gb. 62 Teater sebagai media pembelajaran

Pada akhirnya seni teater Indonesia kontemporer memiliki banyak ragam pilihan ekspresi dan memberikan kebebasan bagi senimannya untuk menentukan bentuk ekspresi yang akan ditampilkan. Yang sangat menarik dari kondisi ini adalah gairah kesenian menjadi semakin kuat dan sekat-sekat yang biasanya menjadi penghalang untuk berekspresi semisal konvensi menjadi lumer. Semua dikembalikan pada kehendak artistik seniman teater yang ingin melahirkan karya seni baru.

E. Rangkuman

Teater daerah di Indonesia banyak yang menggunakan cerita dari mulut ke mulut sebagai sumber utama cerita dan bahan dasar ekspresi. Teater daerah diberi adalah seni pertunjukan yang memiliki ciri-ciri khas suatu daerah tertentu. Teater daerah Indonesia dapat dibedakan menjadi teater tradisional dan teater daerah baru. Teater tradisional adalah teater yang telah hidup, berkembang dan diajarkan secara turun temurun dari generasi ke generasi (biasanya secara lisan) oleh masyarakat suatu daerah tertentu. Sedangkan teater daerah baru adalah teater yang sekalipun

memiliki ciri-ciri kedaerahan tetapi relatif baru kelahirannya, seperti drama gong dan sandiwara radio daerah. Beberapa teater daerah di Indonesia adalah longser, ubrug, lenong, drama gong, gambuh, arja, ludruk, ketoprak, wayang, wayang orang, mamanda, makyong, randai, dan dulmuluk.

Teater masa transisi adalah periode saat teater daerah/tradisional mulai mengalami perubahan karena pengaruh budaya lain. Naskah sudah mulai ditulis meskipun masih dalam wujud cerita ringkas. Perkenalan masyarakat Indonesia dengan teater non-tradisi dimulai sejak Agust Mahieu mendirikan Komedie Stamboel di Surabaya pada tahun 1891. Selanjutnya berdirilah kelompok sandiwara lain seperti Opera Stambul, Komidi Bangsawan, Indra Bangsawan, Sandiwara Orion, Opera Abdoel Moeloek, dan Sandiwara Tjahaja Timoer. Tokoh selain Agust Mahieu adalah Lauw Giok Lan, F. Wiggers, dan A. Pedro.

Teater Indonesia tahun 1920-an dan 1930-an mulai menggunakan naskah meskipun penuh dengan kaidah sastra. Bentuk sastra drama yang pertama kali menggunakan bahasa Indonesia dan disusun dengan model dialog antar tokoh dan berbentuk sajak adalah *Bebasari* karya Rustam Efendi tahun 1926. Kemudian setelah itu muncullah tokoh penulis lain seperti Sanusi Pane, Muhammad Yamin, Armijn Pane, I Gusti Nyoman Panji Tisna, Nur Sutan Iskandar, Imam Supardi, Satiman Wirjosandjojo, Singgih, dan bahkan Ir. Soekarno.

Teater Indonesia tahun 1940-an mengalami masa penjajahan Jepang. Dalam situasi yang sulit ini, Anjar Asmara dan Kamajaya berpikir perlu didirikannya Badan Pusat Kesenian Indonesia yang akhirnya berdiri tahun 1942. Badan Pusat Kesenian Indonesia bermaksud menciptakan kesenian Indonesia baru. Dalam masa ini kelompok sandiwara yang mula-mula berkembang adalah rombongan sandiwara profesional. Rombongan sandiwara keliling komersial, seperti misalnya Bintang Surabaya, Dewi Mada, Mis Ribut, Mis Tjitjih, Tjahaya Asia, Warna Sari, Mata Hari, Pancawarna, dan lain-lain kembali berkembang dengan mementaskan cerita dalam bahasa Indonesia, Jawa, maupun Sunda. Rombongan Sandiwara Bintang Surabaya menyuguhkan pementasan-pementasan dramanya dengan cara lama seperti pada masa Dardanella, Komedi Bangsawan, dan Bolero. Menjelang akhir pendudukan Jepang muncul rombongan sandiwara yang melahirkan karya satra yang berarti, yaitu Penggemar Maya (1944) pimpinan Usmar Ismail, dan D. Djajakusuma

dengan dukungan Suryo Sumanto, Rosihan Anwar, dan Abu Hanifah dengan para anggota cendekiawan muda, nasionalis dan para profesional.

Teater Indonesia tahun 1950-an banyak dihiasi cerita perang dengan para penulis Emil Sanossa, Aoh Kartahadimaja, Sitor Situmorang, dan Nasjah Djamin. Lakon-lakon lain yang muncul adalah mengenai kekecewaan pasca perang dengan para penulis Utuy Tatang Sontani dan Akhdiat Kartamiharja. Era ini juga dipandang sebagai munculnya realisme. Pada era ini pula ATNI didirikan oleh Asrul Sani dan Usmar Ismail pada tahun 1955 dan di Yogyakarta Harymawan dan Sri Murtono mendirikan ASDRAFI. Teater akademis ini mementaskan teater dengan pendekatan gaya realisme.

Teater Indonesia tahun 1960-an merupakan masa tumbuh suburnya kelompok dan kritik teater serta pada pertengahan dekade sebagai penanda perubahan menuju teater mutakhir. Tokoh teater pada periode ini di antaranya adalah Jim Lim, Suyatna Anirun, dan W.S Rendra yang terkenal dengan pertunjukan teater mini kata.

Tahun 1970-an aktivitas teater di Indonesia meningkat. Tidak hanya di Jakarta, tetapi aktivitas itu juga terasa di Yogyakarta, Surabaya, Bandung, Medan, Padang, dan Ujung Pandang. Teater modern menemukan masa kejayaannya. Tokoh-tokoh yang eksis di antaranya, Basuki Rahmat, Akhudiat, Luthfi Rahman, Hasyim Amir (Surabaya), Azwar AN, Mohammad Diponegoro, Syubah Asa (Yogyakarta), Wisran Hadi (Padang), Rahman Arge dan Aspar Patturusi (Makassar), Arifin C. Noor, Adi Kurdi, Wahyu Sihombing, Teguh Karya, D. Djajakusuma, Pramana Padmodarmaya, Putu Wijaya, dan N. Riantiarno (Jakarta).

Tahun 1980-1990-an situasi politik Indonesia kian seragam melalui pembentukan lembaga-lembaga tunggal di tingkat nasional. Dalam latar situasi seperti itu lahir beberapa kelompok teater yang sebagian merupakan produk festival teater, antara lain Yogyakarta muncul teater Dinasti, Jeprik dan Gandrik, di Solo ada teater Gapit dan Gidag-gidig, di Bandung muncul teater Bel, Republik, dan Payung Hitam, di Jakarta muncul teater Sae, Kubur, Tetas, Oncor, dan Kami. Selain itu kehidupan teater kampus juga semakin berkembang.

Teater Indonesia tahun 2000-an mengalami dinamika yang menarik. Muncul pelaku teater yang menjadikan teater sebagai sebuah laboratorium penciptaan yang menggelar karya berdasar riset. Pelaku teater, mulai

menerapkan manajemen modern dan membangun jaringan-jaringan. Penggalian ekspresi artistik terus menerus dilakukan seiring kemajuan teknologi. Pada era ini muncullah eksistensi teater Garasi di Yogyakarta, teater Satu di Lampung, teater API di Surabaya yang sudah lama vakum.

Teater Indonesia kontemporer justru menyajikan dinamika yang unik di mana teater daerah mulai berani bersaing dengan teater modern. Mereka mulai menyesuaikan diri dengan perkembangan yang ada. Muncullah seni teater daerah dengan sentuhan baru seperti wayang hip-hop, wayang suket, wayang milehnium wae atau wayang kampung sebelah. Pada wilayah seni teater modern perkembangan yang terjadi juga semakin menarik. Ada teater yang tetap dengan kebaruannya, ada yang kembali merujuk teater masa lalu, dan ada pula teater terapan yang menempatkan teater sebagai media.

(*)

F. Latihan/Evaluasi

Untuk memantapkan pemahaman mengenai sejarah teater Indonesia cobalah kerjakan soal latihan di bawah ini:

1. Jelaskan secara singkat sejarah perkembangan teater daerah Indonesia.
2. Jelaskan secara singkat teater masa transisi.
3. Jelaskan secara singkat teater Indonesia tahun 1920-an dan 1930-an.
4. Jelaskan secara singkat teater Indoensia tahun 1940-an.
5. Jelaskan secara singkat teater Indonesia tahun 1950-an.
6. Jelaskan secara singkat teater Indonesia tahun 1960-an.
7. Jelaskan secara singkat teater Indonesia tahun 1970-an.
8. Jelaskan secara singkat teater Indonesia tahun 1980-an dan 1990-an.
9. Jelaskan secara singkat teater Indoneisa tahun 2000-an.
10. Jelaskan secara singkat teater Indonesia kontemporer.
11. Sajikanlah rangkuman data sejarah perkembangan teater Indonesia pra dan pasca kemerdekaan dalam bentuk tulisan.

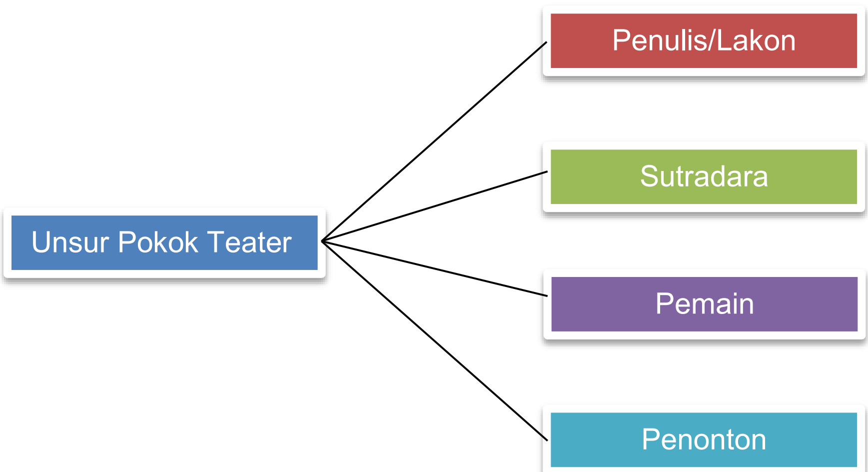
G.Refleksi

1. Manfaat apakah yang kamu peroleh setelah mempelajari sejarah teater Indonesia?

2. Apakah menurutmu unit pembelajaran ini benar-benar menambah wawasan mengenai sejarah teater Indonesia?
3. Bagaimana pendapatmu mengenai teater daerah di Indonesia?
4. Bagaimana pendapatmu mengenai perkembangan teater modern Indonesia dewasa ini?

UNIT 3. UNSUR POKOK TEATER

A. Ruang Lingkup Pembelajaran



B. Tujuan Pembelajaran

Setelah mengikuti dan mempelajari unit pembelajaran 3 peserta diharapkan mampu:

1. Menjelaskan peran penulis/Lakon dalam teater.
2. Menjelaskan struktur lakon.
3. Menjelaskan tipe lakon.
4. Menjelaskan sejarah sutradara.
5. Menjelaskan tugas sutradara dalam teater.
6. Menjelaskan tipe sutradara.
7. Menjelaskan peran pemain.
8. Menjelaskan kedudukan penonton dalam teater.

Pembelajaran dilaksanakan selama 20 JP (5 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. Mengamati
   a. Mengamati unsur-unsur pokok dalam pementasan teater

2. Menanya
   b. Menanya unsur apa saja yang ada dalam pertunjukan teater
   c. Mendiskusikan keterkaitan setiap unsur

3. Mengeksplorasi
   d. Mencatat semua unsur yang ada dalam teater
   e. Mensimulasi kaitan antarunsur dalam pementasan

4. Mengasosiasi
   f. Mengklasifikasi unsur-unsur dalam teater sesuai fungsinya
   g. Memilah unsur-unsur teater ke dalam unsur pokok

5. Mengomunikasi
   h. Menuliskan kaitan antarunsur pokok teater dalam pementasan
   i. Mempresentasikan kaitan antarunsur pokok teater dalam pementasan

D. Materi

Vsevolod Meyerhold dalam Huxley (1996: 264) menyebutkan bahwa unsur utama atau unsur pokok pembentuk teater modern adalah penulis yang menghasilkan lakon, sutradara, pemain, dan penonton. Ketiga unsur pertama adalah penghasil pertunjukan teater sedangkan penonton merupakan penanda adanya aktivitas sebuah pertunjukan. Tanpa penonton, maka tidak ada kegiatan teater yang disebut sebagai pertunjukan atau pementasan. Selanjutnya keempat unsur pokok teater tersebut akan diuraikan di bawah ini. Namun khusus untuk unsur penulis/lakon akan dititikberatkan pada pembahasan mengenai lakon.

1. Penulis/Lakon

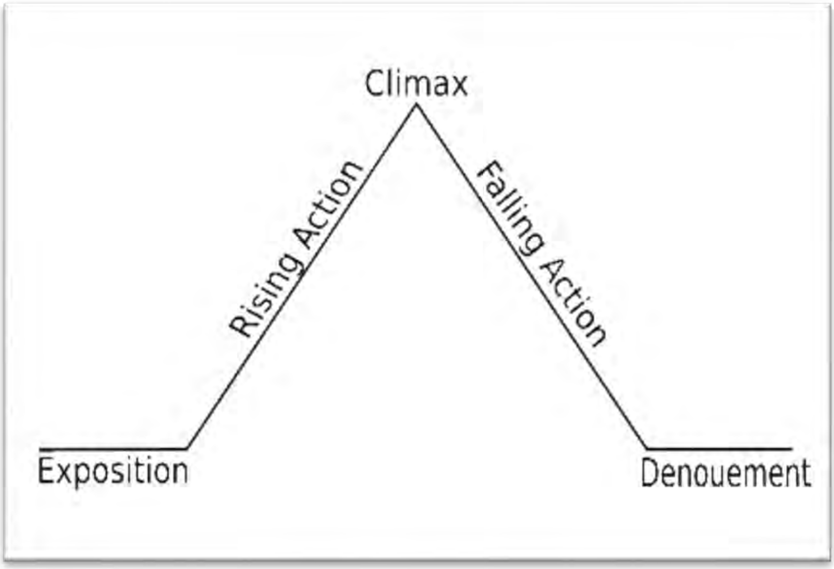
Bahan dasar ekspresi artistik teater adalah cerita yang dalam khasanah teater disebut sebagai lakon (*plays*). Lakon diciptakan oleh pengarang atau penulis. Semua wujud ekspresi di atas panggung didasari pada isi cerita dalam lakon. Sebagai sebuah karya tulis, lakon memiliki struktur khsusus yang membedakan dengan jenis karya sastra lain yang disebut sebagai struktur dramatik. Struktur ini merupakan acuan aksi atau peristiwa yang tersaji di atas pentas dalam menyampaikan pesan utama lakon.

a) Struktur Dramatik

Struktur dramatik lakon bisa dikatakan sebagai bagian dari plot karena di dalamnya merupakan satu kesatuan peristiwa yang terdiri dari bagian-bagian yang memuat unsur-unsur plot. Rangkaian ini memiliki atau membentuk struktur dan saling berkaitan dari awal sampai akhir cerita. Teori dramatik Aristotelian memiliki elemen-elemen pembentuk struktur yang terdiri dari eksposisi (*Introduction)*, komplikasi, klimaks, resolusi (*falling action*), dan kesimpulan (*denouement*).

Penyusunan struktur dramatik antara lakon atau pengarang satu dengan yang lainnya bisa sangat berbeda. Hal ini sangat tergantung dari tujuan atau misi pengarang ketika menuliskan lakon. Di bawah ini akan dijabarkan beberapa struktur dramatik.

1) **Piramida Freytag**



Gb. 63 Piramida Freytag

Gustav Freytag (1863), menggambarkan struktur dramatiknya mengikuti elemen-elemen tersebut dan menempatkannya dalam adegan-adegan lakon sesuai laku dramatik yang dikandungnya. Struktur Freytag ini dikenal dengan sebutan piramida Freytag atau Freytag's pyramid (Lethbridge, Steffanie dan Jarmila Mildorf, tanpa tahun).

Dalam gambar di atas dijelaskan alur lakon dari awal sampai akhir melalui bagian-bagian tertentu yang dapat dijabarkan sebagai berikut.

(a) *Exposition*

Eksposisi adalah penggambaran awal dari sebuah lakon. Berisi tentang perkenalan karakter dan masalah yang akan digulirkan.

(b) *Complication (rising action)*

Complication merupakan tahapan mulai terjadinya kerumitan atau komplikasi yang diwujudkan ke dalam jalinan peristiwa. Di sini sudah mulai dijelaskan laku karakter untuk mengatasi konflik dan tidak mudah untuk mengatasinya sehingga timbul frustasi, amukan, ketakutan, atau kemarahan. Konflik ini semakin rumit dan membuat karakter-karakter yang memiliki konflik semakin tertekan serta berusaha untuk keluar dari konflik tersebut.

(c) ***Climax***

Klimaks adalah puncak dari laku lakon dan titik kulminasi. Pada titik ini semua permasalahan akan terurai dan mendapatkan penjelasan melalui laku karakter maupun lewat dialog yang disampaikan oleh peran.

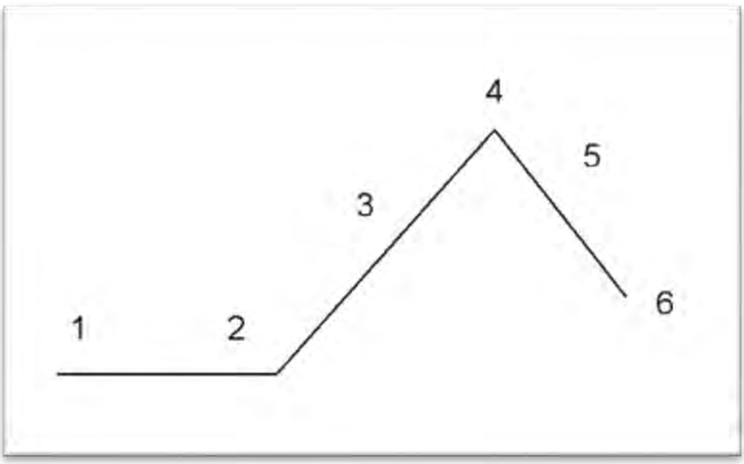
(d) ***Reversal* (*falling action*)**

Tahapan penurunan emosi lakon. Penurunan ini tidak saja berlaku bagi emosi lakon tapi juga untuk menurunkan emosi penonton. Falling action ini juga berfungsi untuk memberi persiapan waktu pada penonton untuk merenungkan jalinan peristiwa yang telah terjadi. Titik ini biasanya ditandai oleh semakin menurunnya emosi permainan, dan volume suara pemeran lebih bersifat menenangkan.

(e) ***Denouement***

Tahap penyelesaian dari lakon tersebut, baik berakhir dengan bahagia maupun menderita.

2) Skema Hudson



Gb. 64 Skema Hudson

Menurut Hudson (Wiliiam Henry Hudson) seperti yang dikutip oleh Yapi Tambayong dalam buku Dasar-dasar Dramaturgi (1981), plot dramatik tersusun menurut apa yang dinamakan dengan garis laku. Garis laku ini dapat pula disebut sebagai garis waktu atau lamanya cerita berlangsung. Masing-masing elemen sturktur atau bagian-bagian plot yang menggambarkan adegan disusun sedemikian rupa sehingga laku lakon dapat

dibaca dengan jelas. Garis laku tersebut dapat digambarkan sebagai berikut.

Garis laku lakon dalam skema ini juga melalui bagian-bagian tertentu yang dapat dijabarkan sebagai berikut.

(a) 1 = Eksposisi

Tahap awal lakon atau saat memperkenalkan dan membeberkan materi-materi yang relevan dalam lakon tersebut. Materi-materi ini termasuk karakter-karakter yang ada, di mana terjadinya peristiwa, dan persoalan apa yang sedang dihadapi.

(b) 2 = Insiden Permulaan

Tahapan mulai teridentifikasinya insiden-insiden yang memicu konflik, baik yang dimunculkan oleh tokoh utama maupun tokoh pembantu. Insiden-insiden ini akan menggerakkan plot dalam lakon.

(c) 3 = Pertumbuhan Laku

Tahapan ini merupakan tindak lanjut dari insiden-insiden yang telah terjadi. Konflik-konflik yang terjadi antara karakter-karakter semakin menanjak, dan semakin mengalami komplikasi yang ruwet. Jalan keluar dari konflik tersebut terasa samar-samar dan tak menentu.

(d) 4 = Krisis atau Titik Balik

Krisis adalah keadaan dimana lakon berhenti pada satu titik yang sangat menegangkan atau menggelikan. Bagi Hudson, klimaks adalah tangga yang menunjukkan laku yang menanjak ke titik balik, dan bukan titik balik itu sendiri. Sedangkan titik balik sudah menunjukkan suatu peleraian dimana emosi lakon maupun emosi penonton sudah mulai menurun.

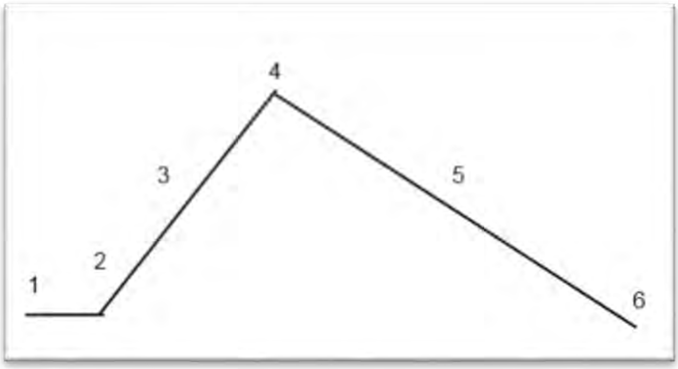
(e) 5 = Penyelesaian atau Penurunan Laku

Penyelesaian atau *denouement* yaitu bagian lakon yang merupakan tingkat penurunan emosi dan jalan keluar dari konflik tersebut.

(f) 6 = Keputusan

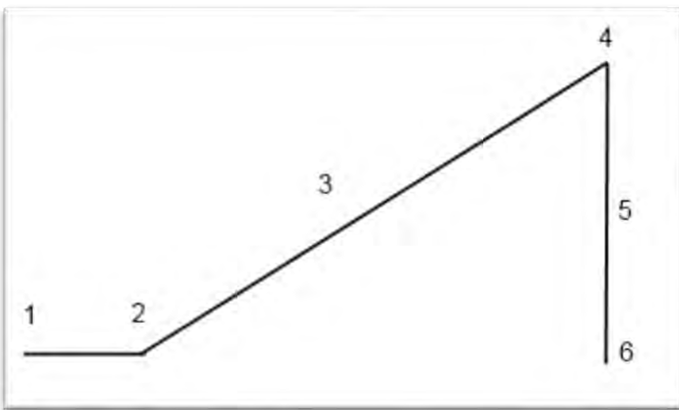
Semua konflik yang terjadi dalam sebuah lakon bisa diakhiri.

Skema Hudson di atas bisa dikembangkan ke dalam beragam variasi atau kemungkinan, tergantung penempatan elemen konflik dan penyelesaiannya (Wiyanto, 2004: 26-27). Jika tahapan krisis, penyelesaian dan keputusan mengambil garis laku atau waktu yang lama, maka bisa digambarkan seperti di bawah ini.



Gb. 65 Kemungkinan Skema Hudson 1

Dari keseluruhan waktu kejadian yang terdapat di dalam lakon, proses penanjakan konflik menuju krisis terjadi sangat cepat sementara penyelesaian dan keputusan sangat lama. Sementara itu jika proses terjadinya konflik berjalan sangat lambat dan titik krisis bersamaan dengan penyelesaian dan keputusan dapat digambarkan seperti di bawah ini.



Gb. 66 Kemungkinan Skema Hudson 2

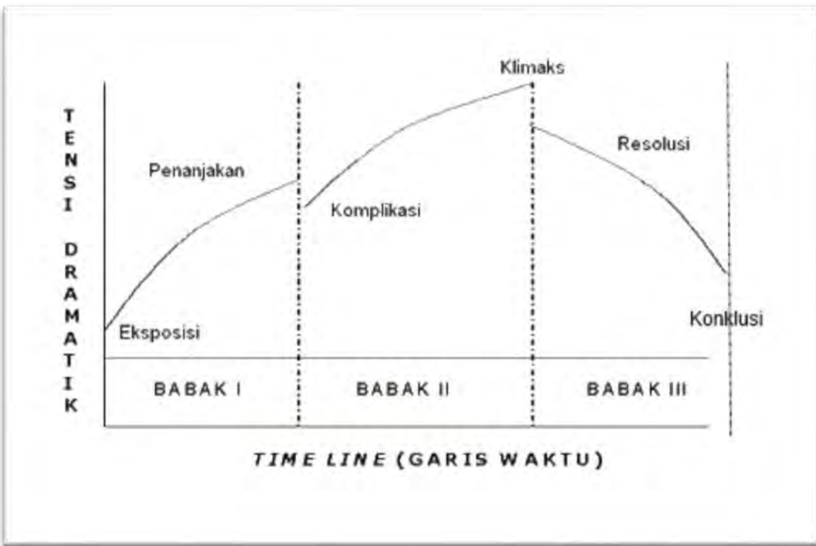
Gambar di atas menjelaskan bahwa titik krisis, penyelesaian, dan keputusan berada dalam waktu bersamaan. Dapat dipahami bahwa struktur dramatik lakon model ini

menempatkan puncak konflik adalah segalanya termasuk sebagai akhir dari cerita.

3) **Tensi Dramatik Brander Mathews**

Brander Mathews, seperti dikutip oleh Adhy Asmara dalam Santosa (2008: 101), menekankan pentingnya tensi dramatik. Perjalanan cerita satu lakon memiliki penekanan atau tegangan (tensi) sendiri dalam masing-masing bagiannya. Tegangan ini mengacu pada persoalan yang sedang dibicarakan atau dihadapi. Dengan mengatur nilai tegangan pada bagian-bagian lakon secara tepat maka efek dramatika yang dihasilkan akan semakin baik.

Pengaturan tensi dramatik yang baik akan menghindarkan lakon dari situasi yang monoton dan menjemukan. Titik berat penekanan tegangan pada masing-masing bagian akan memberikan petunjuk laku yang jelas bagi aktor sehingga mereka tidak kehilangan intensitas dalam bermain dan dapat mengatur irama aksi.



Gb. 67 Tensi Dramatik

(a) **Eksposisi**

Bagian awal atau pembukaan dari sebuah cerita yang memberikan gambaran, penjelasan dan keterangan-keterangan mengenai tokoh, masalah, waktu, dan tempat. Hal ini harus dijelaskan atau digambarkan kepada penonton

agar penonton mengerti. Nilai tegangan dramatik pada bagian ini masih berjalan wajar-wajar saja. Tegangan menandakan kenaikan tetapi dalam batas wajar karena tujuannya adalah pengenalan seluruh tokoh dalam cerita dan kunci pembuka awalan persoalan.

(b) Penanjakan

Sebuah peristiwa atau aksi tokoh yang membangun penanjakan menuju konflik. Pada bagian ini, penekanan tegangan dramatik mulai dilakukan. Cerita sudah mau mengarah pada konflik sehingga emosi para tokoh pun harus mulai menyesuaikan. Penekanan tegangan ini terus berlanjut sampai menjelang komplikasi.

(c) Komplikasi

Penggawatan yang merupakan kelanjutan dari penanjakan. Pada bagian ini salah seorang tokoh mulai mengambil prakarsa untuk mencapai tujuan tertentu atau melawan keadaan yang menimpanya. Pada tahap komplikasi ini kesadaran akan adanya persoalan dan kehendak untuk bangkit melawan mulai dibangun. Penekanan tegangan dramatik mulai terasa karena seluruh tokoh berada dalam situasi yang tegang.

(d) Klimaks

Nilai tertinggi dalam perhitungan tensi dramatik dimana penanjakan yang dibangun sejak awal mengalami puncaknya. Semua tokoh yang berlawanan bertemu di sini.

(e) Resolusi

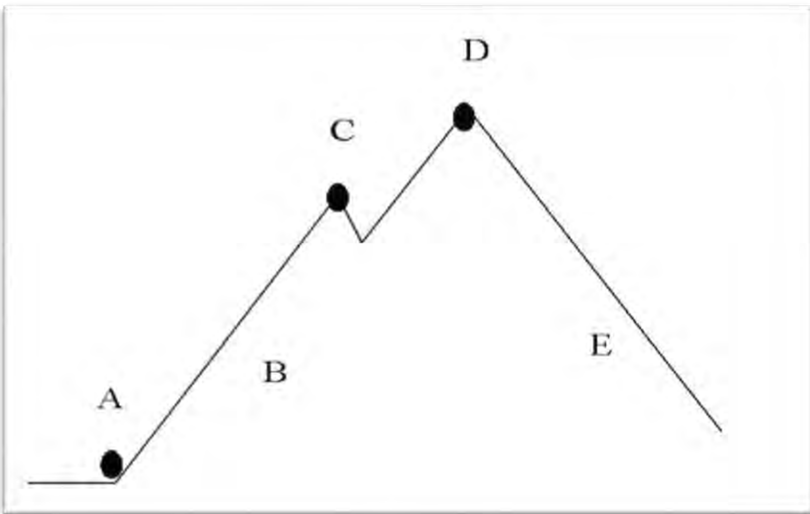
Mempertemukan masalah-masalah yang diusung oleh para tokoh dengan tujuan untuk mendapatkan solusi atau pemecahan. Tensi dramatik mulai diturunkan. Semua pemain mulai mendapatkan titik terang dari segenap persoalan yang dihadapi.

(f) Konklusi

Tahap akhir dari peristiwa lakon biasanya para tokoh mendapatkan jawaban atas masalahnya. Pada tahap ini peristiwa lakon diakhiri. Meskipun begitu nilai tensi tidak kemudian nol tetapi paling tidak berada lebih tinggi dari bagian eksposisi karena pengaruh emosi atau tensi yang diperagakan pada bagian komplikasi dan klimaks.

4) **Turning Point Marsh Cassady**

Model struktur dramatik dari Marsh Cassady menekankan pentingnya *turning* atau *changing point* (titik balik perubahan) yang mengarahkan konflik menuju klimaks. Titik balik ini menjadi bidang kajian yang sangat penting bagi sutradara berkaitan dengan laku karakter tokohnya sehingga puncak konflik menjadi jelas, tajam, dan memikat (Cassady, 1995: 105). Gambar di bawah memperlihatkan posisi titik balik perubahan yang menuntun kepada klimaks. Titik ini menjadi bagian yang paling krusial dari keseluruhan laku karena menggambarkan kejelasan konflik dari lakon. Inti pesan atau premis yang terkandung dalam permasalahan akan menampakkan dramatikanya dengan menggarap bagian ini sebaik mungkin. Tiga titik penting yang merupakan nafas dari lakon menurut struktur ini adalah konflik awal saat persoalan dimulai, titik balik perubahan saat perlawanan terhadap konflik dimulai, dan klimaks saat konflik antar pihak yang berseteru memuncak hingga menghasilkan sebuah penyelesaian atau resolusi.



Gb. 68 Turning Point

(a) Titik **A** adalah permulaan konflik atau awal cerita saat persoalan mulai diungkapkan. Selanjutnya konflik mulai memanas dan cerita berada dalam ketegangan atau penanjakan yang digambarkan sebagai garis **B.**

(b) Garis **B** ini menuntun pada satu keadaan yang dapat dijadikan patokan sebagai titik balik perubahan yang digambarkan sebagai titik **C.**

(c) Pada titik **C** ini terjadi perubahan arah laku lakon saat pihak yang sebelumnya dikalahkan atau pihak yang lemah mulai mengambil sikap atau sadar untuk melawan. Dengan demikian, tegangan menjadi berubah sama sekali. Ketika pada titik **A** dan garis **B** pihak yang dimenangkan tidak mendapatkan saingan maka pada titik **C** kondisi ini berubah.

(d) Hal ini terus berlanjut hingga sampai pada titik **D** yang menggambarkan klimaks persoalan.

(e) Tegangan semakin menurun karena persoalan mulai mendapatkan titik terang dan pihak yang akhirnya menang telah ditentukan. Keadaan ini digambarkan sebagai garis **E** yang disebut dengan bagian resolusi.

b) Tipe Lakon

Mary McTigue menjelaskan bahwa ripe lakon teater secara mendasar dibagi ke dalam 5 jenis yaitu drama, tragedi, komedi, satir, dan melodrama. Meskipun teater modern aatu kontemporer sering memadukan beberapa tipe menjadi satu misalnya drama-tragedi, tragi-komedi atau komedi-satir, namun dasarnya tetap 5 tipe tersebut (McTigue,1992: 159) .

1) Drama

William Froug mendefinisikan drama sebagai lakon serius yang memiliki segala rangkaian peristiwa yang nampak hidup, mengandung emosi, konflik, daya tarik memikat serta akhir yang mencolok dan tidak diakhiri oleh kematian tokoh utamanya (Froug, 1993: 17). Esensi drama menurut Martin Eslin adalah intensitas laku yang semakin memuncak pada jalinan peristiwa dan emosi (Shepherd and Wallis, 2004: 56). Dengan demikian dapat dikatakan drama adalah cerita penuh perasaan dan dinamika.

Drama juga bisa diartikan sebagai suatu kualitas komunikasi, situasi, aksi dan segala apa saja yang terlihat dalam pentas

baik secara objektif maupun secara subjektif, nyata atau khayalan yang menimbulkan kehebatan, keterenyuhan dan ketegangan perasaan para pendengar atau penonton. Bisa juga diartikan sebagai suatu bentuk cerita konflik sikap dan sifat manusia dalam bentuk dialog, yang diproyeksikan pada pentas dengan menggunakan percakapan dan gerak dihadapan pendengar maupun penonton.



Gb. 69 Pentas Drama

Dengan mengacu pada definisi di atas dapat disimpulkan bahwa drama adalah salah satu jenis lakon serius dan berisi kisah kehidupan manusia yang memiliki konflik yang rumit dan penuh daya emosi tetapi tidak mengagungkan sifat tragedi. Contoh lakon-lakon drama adalah *Hedda Gabler, Musuh Masyarakat, Brand, Boneka Mainan, Tiang-Tiang Masyarakat, Hantu-Hantu* (Henrik Ibsen), *Domba-domba Revolusi* (B. Sularto), *Titik-titik Hitam* (Nasjah Djamin).

2) Tragedi

Tragedi berasal dari kata tragoidia (bahasa Yunani), tragedy (bahasa Ingggris), tragedie (bahasa Perancis) yaitu penggabungan kata *tragos* yang berarti kambing dan kata *aeidein* yang berarti nyanyian. Jadi tragedi adalah nyanyian

yang dinyanyikan untuk mengiringi kambing sebelum dibaringkan di atas altar untuk dikorbankan. Pengorbanan kambing dilakukan pada saat upacara untuk menghormati dewa Dionysos yang dianggap sebagai dewa kesuburan. Bisa juga kata tersebut berarti untuk menyebut kostum kambing yang dikenakan oleh aktor ketika memainkan lakon satir.

Lakon tragedi menurut Aristoteles adalah lakon yang meniru sebuah aksi yang sempurna dari seorang tokoh besar dengan menggunakan bahasa yang menyenangkan supaya para penonton merasa belas kasihan dan ngeri, sehingga penonton mengalami pencucian jiwa atau mencapai katarsis. Apabila dikaji lebih lanjut definisi tragedi menurut Aristoteles ini adalah sebagai berikut. Lakon tragedi memerlukan aksi yang sempurna. Dengan aksi yang sempurna diharapkan mempunyai daya pikat yang tinggi, padat, kompleks, dan sublim. Dengan aksi yang sempurna diharapkan penonton mencapai katarsis (penyucian jiwa). Tokoh yang besar diharapkan mampu menghadirkan efek tragis yang besar. Jadi lakon tragedi sebenarnya bukan lakon yang bercerita duka cita dan kesedihan tetapi lakon yang bertujuan untuk mengoncang jjiwa penonton sehingga lemas, tergetar, merasa ngeri tetapi sekaligus juga merasa belas kasihan. Pendeknya penonton merasa menyadari betapa kecil dan rapuhnya jiwa manusia di depan kedahsyatan suratan takdir (Rendra, 1993: 92).



Gb. 70 Pentas Tragedi

Tujuan utama lakon tragedi adalah membuat kita mengalami pengalaman emosi melalui identifikasi para tokoh dan untuk menguatkan kembali kepercayaan pada diri sendiri sebagai bagian dari manusia. Tokoh dalam lakon tragedi ini biasanya tokoh terpandang, raja, kesatria, atau tokoh yang memiliki pengaruh di masyarakat sehingga identifikasi penonton terhadap tokoh tersebut merasa betul-betul kasihan. Tokoh utama dalam lakon tragedi di akhir cerita biasanya mengalami kesengsaraan dan kematian yang tragis. Jalan yang ditempuh biasanya sangat berat, sulit dan membuatnya menderita, tetapi sikap ini justru membuatnya tampak mulia dan berperikemanusiaan. Sebenarnya bukan masalah kematian tokoh utama yang menjadi penting pada lakon tragedi tetapi tentang apa yang dikatakan dalam lakon tentang kehidupanlah yang penting.

Lakon-lakon tragedi Yunani Kuno mengajak manusia untuk merenungkan hakikat kehidupan dipandang dari sisi yang menyedihkan karena kehidupan pada prinsipnya selalu kalah dengan takdir Ilahi. Dalam lakon tragedi tokoh utama menghadapi konsekuensi yang tidak bisa ditolak, tetapi mereka yakin bahwa kehidupan ini bisa ditaklukkan dan dikalahkan meskipun pada akhirnya juga kalah dengan takdir. Lakon tragedi seperti roman yang mengungkapkan pencarian manusia terhadap rahasia kehidupan abadi dan pertahanan terhadap kekuatan jahat untuk mendapatkan identitas sekaligus semangat hidup, meskipun untuk mendapatkannya melalui berbagai pengorbanan. Misalnya lakon *Oeidipus* karya Sophocles menceritakan kedukaan manusia yang tidak berdaya dihadapan takdir dewa bahwa Oedipus akan mengawini ibunya dan membunuh bapaknya serta menjalani kehidupannya dengan kesengsaraan.

Menurut Aristoteles ada enam elemen yang ada dalam lakon tragedi sebagai berikut:

(a) Plot adalah susunan kejadian atau insiden. Lakon tragedi adalah imitasi perbuatan manusia, dan perbuatan ini akan menghasilkan aksi-aksi atau insiden yang membuat tragedi ada.

(b) Watak atau karakter adalah ciri khas tokoh yang terlibat dalam kejadian atau insiden, melalui watak atau karakter inilah penonton mengidentifikasikan dirinya dalam lakon tragedi.
(c) Pikiran-pikiran merupakan kemampuan untuk mengekspresikan apa yang perlu dan cocok untuk situasi. Dalam lakon harus ada pembicaraan-pembicaraan yang mengandung pemikiran-pemikiran yang masuk akal dan universal.
(d) Diksi adalah gaya atau cara dalam menyusun dan menampilkan kata-kata sebagai upaya untuk mengekspresikan maksud penulis lakon. Dalam lakon tragedi kata-kata disusun dan diucapkan dengan cara puitis.
(e) Musik, dalam lakon tragedi berfungsi musik adalah untuk memberikan rasa kesenangan dan mengarahkan emosi-emosi penonton.
(f) Spektakel (*mise en scene)* merupakan elemen non personal tetapi lebih pada elemen pendukung pementasan dari lakon tragedi. Elemen ini berfungsi untuk mengarahkan emosi penonton pada suasana tragis.

Para penulis lakon tragedi adalah sebagai berikut.

Sophocles	:	*Oedipus Sang Raja, Oedipus di Kolonus, Antigone* (trilogi Oedipus)
Aeschylus	:	*Agamemnon, The Llibatian Beavers, The Furies* (trilogi Oresteia)
Euripides	:	*Medea, Hyppolitus, Ion and Electra, The Troyan Woman, Cyclops*
Shakespeare	:	*Hamlet, Macbeth, Romeo and Juliet, Antony and Cleopatra, King Lear, Julius Caesar, Othello*
Henrik Ibsen	:	*Mrs. Alving, A Doll's House*
Arthur Miller	:	*The Crucible, All My Sons, Death of a Salesman*
Seneca	:	*Phaedra*

3) Komedi

Komedi berasal dari kata *comoedia* (bahasa Latin), *commedia* (bahasa Italia) berarti lakon yang berakhir dengan kebahagiaan.

Lakon komedi seperti halnya lakon tragedi merupakan bagian dari upacara penghormatan terhadap Dewa Pallus. Upacara penghormatan ini dilakukan dengan cara melakukan arak-arakan dan memakai kostum setengah manusia dan setengah kambing. Arak-arakan ini menyanyi dan melontarkan kata-kata kasar untuk memancing tawa penonton. Menurut Aristoteles, lakon komedi merupakan tiruan dari tingkah laku manusia biasa atau rakyat jelata. Tingkah laku yang lebih merupakan perwujudan keburukan manusia ketika menjalankan kehidupan sehingga mampu menumbuhkan tertawaan dan cemoohan sampai terjadi katarsis atau penyucian jiwa.

Penciptaan lakon komedi bertitik tolak dari perasaan manusia yang memiliki kekuatan, namun manusia tidak sadar bahwa dirinya memiliki daya hidup yang dikelilingi alam semesta. Manusia harus mempertahankan kekuatan dan vitalitas secara utuh terus menerus bahkan harus menumbuh kembangkan untuk mengatasi perubahan alam, politik, budaya maupun ekonomi (Yudiaryani dalam Santosa, 2008: 86). Perasaan lemah dalam diri manusia akan mengakibatkan tidak bisa bertahan terhadap segala perubahan dan tantangan. Untuk menguatkan perasaan itu manusia membutuhkan semacam cermin diri agar tidak ditertawakan oleh yang lain.



Gb. 71 Pentas teater komedi

Lakon komedi adalah lakon yang mengungkapkan cacat dan kelemahan sifat manusia dengan cara yang lucu, sehingga para penonton bisa lebih menghayati kenyataan hidupnya. Jadi lakon komedi bukan hanya sekedar lawakan kosong tetapi harus mampu membukakan mata penonton kepada kenyataan kehidupan sehari-hari yang lebih dalam (Rendra, 1993:93).

Tokoh dalam lakon komedi ini biasanya adalah orang-orang yang lemah, tertindas, bodoh, dan lugu sehingga identifikasi penonton terhadap tokoh tersebut bisa ditertawakan dan dicemoohkan. Peristiwa mentertawakan tokoh yang dilihat ini sebenarnya mentertawakan kelemahan dan kekurangan yang ada dalam dirinya.

Perkembangan lakon komedi bisa dikategorikan dalam berbagai tipe lakon komedi berdasarkan pada sumber humornya, metode penyampaiannya dan bagaimana lakon komedi itu disampaikan. Berikut ini adalah tipe lakon komedi berdasarkan alirannya:

(a) *Black Comedy* (komedi gelap) adalah lakon komedi yang merujuk pada hal-hal yang meresahkan, misalnya kematian, teror, pemerkosaan, dan perang. Beberapa aliran komedi ini hampir mirip dengan film horor.
(b) *Character Comedy* (komedi karakter) adalah lakon komedi yang mengambil humor dari sebuah pribadi yang diciptakan atau dibuat oleh pemeran. Beberapa lakon komedi ini berasal dari hal-hal yang klise.
(c) *Improvisational Comedy* (komedi improvisasi) adalah lakon komedi yang tidak terencana dalam pementasannya.
(d) *Observational Comedy* (komedi pengamatan) adalah lakon komedi yang bersumber pada lelucon hidup keseharian dan melebih-lebihkan hal yang sepele menjadi hal yang sangat penting atau mengamati kebodohan, kekonyolan yang ada dalam masyarakat dan berharap itu diterima sebagai sesuatu yang wajar.
(e) *Physical Comedy* (komedi fisik) adalah lakon komedi yang hampir mirip dengan slaptis, dagelan atau lelucon yang kasar. Komedi lebih mengutamakan pergerakan fisik atau gestur. Lakon komedi sering terpengaruh oleh badut.
(f) *Prop Comedy* (komedi dengan peralatan) adalah lakon komedi ini mengandalkan peralatan yang tidak masuk akal.

(g) *Surreal Comedy* (komedi surealis) adalah lakon komedi yang berdasarkan pada hal-hal yang ganjil, situasi yang absurd, dan logika yang tidak mungkin.
(h) *Topical Comedy* (komedi topik/satir) adalah lakon komedi yang mengandalkan pada berita utama dan skandal-skandal yang terpenting dan terpilih. Durasi waktu pementasan komedi ini sangat cepat tetapi komedi ini sangat popular, misalnya talkshow tengah malam.
(i) *Wit atau Word Play* (komedi intelektual) adalah lakon komedi yang berdasarkan pada kepintaran, dan kecerdasan. Komedi ini seringkali memanipulasi kehalusan bahasa sebagai bahan leluconnya.

Para penulis lakon komedi adalah sebagai berikut.

(a) Aristophanes : *The Archanians, The Knights, Lysistrata, The Wasps, The Clouds, The Frogs, The Birds*
(b) Manander : Dyscolus, Aspis, Georgo", Dis exapaton, Epitrepontes, Colax, misumenos, Perikeiromene, Samia, Sicyonios, Heros, Theophoroumene, Kitharistes, Phasma, Orge
(c) Shakespeare : A Midsummer Night's Dream, The Comedy Of Errors

4) Melodrama

Melodrama adalah lakon yang isinya mengupas suka duka kehidupan dengan cara yang menimbulkan rasa haru kepada penonton. Menurut Herman J. Waluyo (2001) melodrama adalah lakon yang sangat sentimental, dengan tokoh dan cerita yang mendebarkan hati dan mengharukan perasaan penonton. Pementasan lakon-lakon melodrama sangat berbeda dengan jenis-jenis lakon lainnya. Pementasannya seolah-olah dilebih-lebihkan sehingga kurang menyakinkan penonton. Tokoh-tokoh dalam melodrama adalah tokoh biasa dan tidak ternama (berbeda dengan tokoh dalam lakon tragedi yang harus menggunakan tokoh yang besar), serta bersifat *stereotip*. Jadi kalau tokoh tersebut jahat maka seterusnya tokoh tersebut jahat dan tidak ada sisi baiknya, sedangkan kalau tokoh tersebut

adalah tokoh pahlawan maka tokoh tersebut menjadi tokoh pujaan yang luput dari kekurangan dan kesalahan serta luput dari tindak kejahatan. Tokoh hero dalam lakon melodrama selalu memenangkan peperangan.

Jenis drama ini berkembang pada permulaan abad kesembilan belas. Istilah melodrama berasal dari bagian sebuah opera yang menggambarkan suasana sedih atau romantis dengan iringan musik (**melos** diturunkan dari kata *melody* atau lagu). Kesan suasana inilah yang kemudian berkembang menjadi jenis drama tersendiri.



Gb. 72 Adegan melodramatik

Ciri-ciri melodrama sebagai berikut.

(a) Berpegang kepada keadilan moralitas yang keras; yang baik akan mendapatkan ganjaran pahala, dan yang jahat akan mendapat hukuman.
(b) Membangkitkan simpati dan keharuan penonton dengan memperlihatkan penderitaan tokoh baik, dan sebaliknya membangkitkan rasa benci dan marah kepada tokoh jahat.
(c) Cerita dalam melodrama diramu dengan unsur-unsur ketegangan (*suspense*).

(d) Plot dijalin dengan kejadian-kejadian yang mendadak dan di luar dugaan, kejadian - kejadian yang tokoh utama-nya selalu nyaris lolos dari bahaya besar.
(e) Karakter tetap yang selalu muncul dalam melodrama adalah pahlawan (lelaki atau wanita), tokoh lucu (komik), dan penjahat.
(f) Dalam pementasannya selalu diiringi musik seperti layaknya seni film sekarang. Kata melodrama sendiri berasal dari kata *melo* (melodi) dan *drama*. Musik dalam lakon jenis ini berfungsi untuk membangun suasana dan membangkitkan emosi penonton.
(g) Tema-tema melodrama berkisar tentang dengan sejarah, dan peristiwa rumah tangga.

5) Satir



Gb. 73 Lukisan bernada satir karya Bruegel (1568) yang menggambarkan orang buta menuntun orang buta

Satir berasal dari kata *satura* (bahasa Latin), *satyros* (bahasa Yunani), *satire* (bahasa Inggris) yang berarti sindiran. Lakon satir adalah lakon yang mengemas kebodohan, perlakuan kejam, kelemahan seseorang untuk mengecam, mengejek bahkan menertawakan suatu keadaan dengan maksud membawa sebuah perbaikan. Tujuan drama satir tidak hanya semata-mata sebagai humor biasa, tetapi lebih sebagai sebuah kritik terhadap seseorang, atau kelompok masyarakat dengan

cara yang sangat cerdik. Lakon satir hampir sama dengan komedi tetapi ejekan dan sindiran dalam satir lebih agresif dan terselubung. Sasaran dari lakon satir adalah orang, ide, sebuah institusi atau lembaga maupun masalah sosial yang menyimpang.

Lakon satir sudah dimainkan sejak abad ke-5 sebelum masehi di teater Athena. Lakon satir awalnya digunakan untuk melengkapi lakon tragedi Yunani pada waktu upacara penghormatan Dewa Dionysos, pertunjukannya berupa adegan yang singkat dan bersifat menyenangkan penonton. Namun perkembangan lakon satir mengalami kemunduran dan lama kelamaan menghilang dari teater Yunani.

Penulis lakon satir yang paling terkenal adalah Euripides yang menulis lakon *The Cyclops* yang menceritakan pertemuan Odysseus dengan makhluk Cyclops. Sebelum Euripides, ada penulis lakon satir yang mendahuluinya yaitu Sophocles yang menulis lakon *The Trackers* yang menceritakan keinginan Apollo untuk menyembuhkan sekawanan ternak miliknya yang dicuri oleh Hermes. Para penulis satir pada jaman Yunani biasanya mengambil sasaran dewa sebagai bahan ejekan, karena pada waktu itu dewa memiliki kelebihan dan senang memainkan manusia.

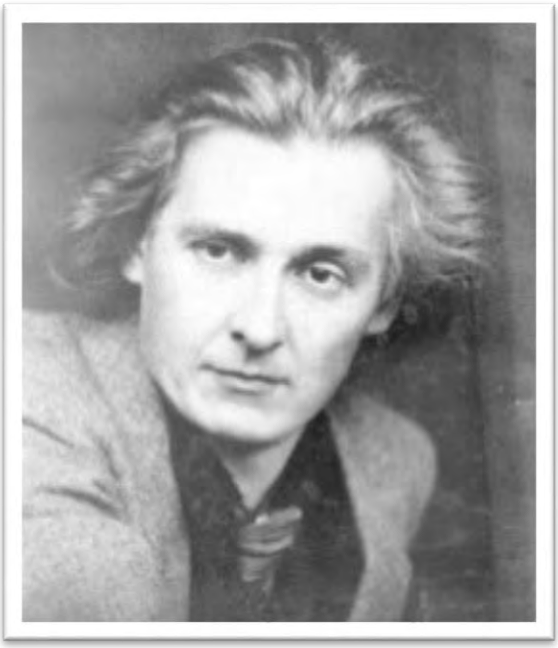
2. Sutradara

Sutradara adalah orang kedua setelah penulis lakon dalam proses penciptaan karya teater. Ia mempelajari lakon untuk kemudian membuat konsep pementasan dan mengarahkan para pemain (aktor) sesuai dengan konsep yang telah ditentukan berdasar naskah lakon. Meskipun kedudukan sutradara dalam khasanah teater modern sangatlah penting namun sutradara justru lahir kemudian ketika industri teater sudah mulai berkembang.

a) Sejarah Sutradara

Dalam terminologi Yunani sutradara (*director)* disebut *didaskalos* yang berarti *guru* dan pada abad pertengahan di seluruh Eropa istilah yang digunakan untuk seorang sutradara dapat diartikan sebagai *master*. Istilah sutradara seperti yang dipahami dewasa ini

baru muncul pada jaman Geroge II. Seorang bangsawan (*duke*) dari Saxe-Meiningen yang memimpin sebuah grup teater dan menyelenggarakan pementasan keliling Eropa pada akhir tahun 1870-1880. Dengan banyaknya jumlah pentas yang harus dilakukan, maka kehadiran seorang sutradara yang mampu mengatur dan mengharmonisasikan keseluruhan unsur artistik pementasan dibutuhkan. Meskipun demikian, produksi pementasan teater Saxe-Meiningen masih mengutamakan kerja bersama antar pemain yang dengan giat berlatih untuk meningkatkan kemampuan berakting mereka (Cohen, 1994: 440).



Gb. 74 Edward Gordon Craig

Model penyutradaraan seperti yang dilakukan oleh George II diteruskan pada masa lahir dan berkembangnya gaya realisme. Andre Antoine di Perancis dengan Teater Libre serta Stansilavsky di Rusia adalah dua sutradara berbakat yang mulai menekankan idealisme dalam setiap produksinya. Max Reinhart mengembangkan penyutradaraan dengan mengorganisasi proses latihan para aktor dalam waktu yang panjang. Gordon Craig merupakan seorang sutradara yang menanamkan gagasannya untuk para aktor sehingga ia menjadikan sutradara sebagai pemegang kendali penuh sebuah pertunjukan teater (Waluyo dalam

Santosa, 2008: 117). Berhasil tidaknya sebuah pertunjukan teater mencapai takaran artistik yang diinginkan sangat tergantung kepiawaian sutradara. Dengan demikian sutradara menjadi salah satu elemen pokok dalam teater modern. Oleh karena kedudukannya yang tinggi, maka seorang sutradara harus mengerti dengan baik hal-hal yang berhubungan dengan pementasan.

b) Tugas Sutradara

Kerja seorang sutradara dimulai sejak merencanakan sebuah pementasan, yaitu menentukan lakon. Setelah itu tugas berikutnya adalah menganalisis lakon, menentukan pemain, menentukan bentuk dan gaya pementasan, memahami dan mengatur *blocking* serta melakukan serangkaian latihan dengan para pemain dan seluruh pekerja artistik hingga karya teater benar-benar siap untuk dipentaskan.



Gb. 75 Alm. Ags Aryadipayana salah satu sutradara teater modern di Indonesia

(1) Menentukan Lakon

Proses atau tahap pertama yang harus dilakukan oleh sutradara adalah menentukan lakon yang akan dimainkan. Sutradara bisa memilih lakon yang sudah tersedia (naskah jadi), karya orang lain atau membuat naskah lakon sendiri.

(2) Menganalisis Lakon

Menganalisis lakon adalah salah satu tugas utama sutradara. Lakon yang telah ditentukan harus segera dipelajari sehingga gambaran lengkap cerita didapatkan. Dengan analisis yang baik, sutradara akan lebih mudah menerjemahkan kehendak pengarang dalam pertunjukan.

(3) Memilih Pemain

Memilih dan menentukan pemain yang tepat tidaklah mudah. Sutradara harus benar-benar mengetahui karakter calon pemain-pemainnya. Dalam sebuah grup teater sekolah yang pemainnya selalu berganti atau kelompok teater kecil yang membutuhkan banyak pemain lain sutradara harus lebih jeli memilih calon pemain sesuai kualifikasi yang diinginkan. Grup teater tradisional biasanya memilih pemain sesuai dengan penampilan fisik dengan ciri fisik tokoh lakon, misalnya dalam wayang orang atau ketoprak. Akan tetapi, dalam teater modern, memilih pemain biasanya berdasar kecapakan pemain tersebut.

(4) Menentukan Bentuk dan Gaya Pementasan

Bentuk dan gaya pementasan membingkai keseluruhan penampilan pementasan. Penting bagi sutradara untuk menentukan dengan tepat bentuk dan gaya pementasan. Bentuk dan gaya yang dipilih secara serampangan akan mempengaruhi kualitas penampilan. Kehati-hatian dalam memilih bentuk dan gaya bukan saja karena tingkat kesulitan tertentu, tetapi latar belakang pengetahuan dan kemampuan sutradara sangat menentukan.

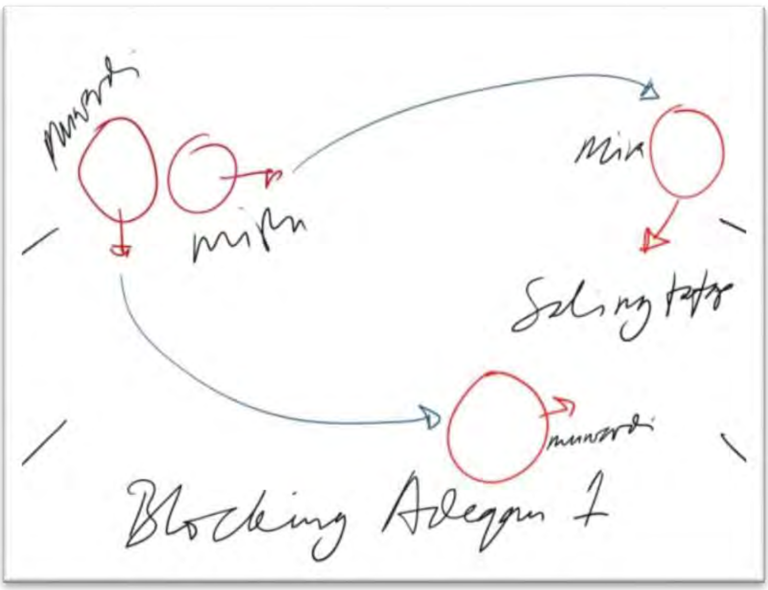
Menurut penuturan cerita sutradara bisa menentukan apakan akan memainkan teater secara improvisatoris atau berdasar naskah. Menurut bentuk pementasannya, sutradara dapat menentukan apakah akan mementaskan teater gerak, teater dramatik, teater boneka atau teater musikal. Menurut gaya pementasannya sutradara dapat

menentukan apakah akan memainkan gaya realis, surrealis, simbolis ataukah gaya yang lain. Masing-masing pilihan yang ditentukan memiliki kelebihan dan kekurangan serta membutuhkan kecakapan sutradara dalam bidang tertentu untuk melaksanakannya.

(5) Merancang Blocking

Sutradara diwajibkan memahami cara mengatur pemain di atas pentas. Bukan hanya akting tetapi juga *blocking*. Secara mendasar *blocking* adalah gerakan fisik atau proses penataan (pembentukan) sikap tubuh seluruh aktor di atas panggung. *Blocking* dapat diartikan sebagai aturan berpindah tempat dari titik (area) satu ke titik (area) yang lainnya bagi aktor di atas panggung. Untuk mendapatkan hasil yang baik, maka perlu diperhatikan agar *blocking* yang dibuat tidak terlalu rumit, sehingga lalulintas aktor di atas panggung berjalan dengan lancar.

Jika *blocking* dibuat terlalu rumit, maka perpindahan dari satu aksi menuju aksi yang lain menjadi kabur. Yang terpenting dalam hal ini adalah fokus atau penekanan bagian yang akan ditampilkan.



Gb. 76 Contoh rancangan blocking

Fungsi blocking secara mendasar adalah sebagai berikut:

- Menerjemahkan naskah lakon ke dalam sikap tubuh aktor sehingga penonton dapat melihat dan mengerti.
- Memberikan pondasi yang praktis bagi aktor untuk membangun karakter dalam pertunjukan.
- Menciptakan lukisan panggung yang baik.

Dengan *blocking* yang tepat, kalimat yang diucapkan oleh aktor menjadi lebih mudah dipahami oleh penonton. Di samping itu, *blocking* dapat mempertegas isi kalimat tersebut. Jika *blocking* dikerjakan dengan baik, maka karakter tokoh yang dimainkan oleh para aktor akan tampak lebih hidup.

(6) Melaksanakan Latihan-latihan

Sutradara membimbing para aktor selama proses latihan. Untuk mendapatkan hasil terbaik sutradara harus mampu mengatur para aktor mulai dari proses membaca naskah lakon hingga sampai materi pentas benar-benar siap untuk ditampilkan. Kunci utama dari serangkaian latihan adalah kerjasama antara sutradara dan aktor serta kerjasama antaraktor. Sutradara perlu menetapkan target yang harus dicapai oleh aktor melalui tahapan latihan yang dilakukan. Oleh karena itu, penjadwalan latihan perlu dibuat.

(7) Melaksanakan Pementasan

Setelah semua persyaratan dan target capaian terpenuhi pementasan dapat dilaksanakan. Pada saat pementasan berlangsung tugas sutradara telah selesai. Ia tidak lagi memegang kendali karena tanggungjawab permainan sepenuhnya ada pada aktor. Sutradara menjadi penonton atau pengamat pertunjukan yang menikmati sajian hasil karyanya.



Gb. 77 Pengarahan dari sutradara

c) Tipe Sutradara

Sebagai seorang pemimpin, sutradara harus mempunyai pedoman yang pasti sehingga bisa mengatasi kesulitan yang timbul. Menurut Harymawan (1993) ada beberapa tipe sutradara dalam menjalankan penyutradaraannya, yaitu:

(1) Sutradara konseptor.

Seorang sutradara yang menentukan pokok penafsiran dan menyarankan konsep penafsirannya kepada pemain dan pekerja artistik yang lain. Pemain dan pekerja artistik dibiarkan mengembangkan konsep itu secara kreatif. Tetapi tetap terikat kepada pokok penafsiran tersebut. Ia akan mengarahkan atau mengontrol jalannya proses latihan agar tidak melenceng dari konsep awal yang telah ditentukan.

(2) Sutradara diktator.

Seorang sutradara yang mengharapkan pemain dicetak seperti dirinya sendiri, tidak ada konsep penafsiran dua arah. Ia mendambakan seni sebagai dirinya. Sutradara tipe ini biasanya sangat detil dan selalu mencari kesempurnaan. Ia tidak akan mentolerir satu kesalahan kecil sekalipun. Semua

yang ada di atas panggung harus benar-benar sesuai yang ia inginkan. Karya teater yang dihasilkan kemudian memang adalah karyanya sehingga pendukung pementasan yang lain baik itu pemain atau pekerja artistik hanyalah pembantu usahanya semata.

(3) Sutradara koordinator.

Seorang sutradara yang menempatkan diri sebagai pengarah atau yang mengkoordinasikan segenap pemain dengan konsep pokok penafsirannya. Bahkan ia juga mengkoordinasikan semua unsur yang terlibat. Peran utamanya lebih sebagai pengawas proses yang memastikan proses kerja itu memang benar-benar berlangsung dan semua bekerja sesuai tugasnya. Meskipun sutradara semacam ini membuka kemungkinan untuk perubahan konsep namun ia tetap tegas dalam meraih target yang akan dicapai.

(4) Sutradara paternalis.

Sutradara bertindak sebagai guru atau suhu yang mengamalkan ilmu bersamaan dengan mengasuh batin para anggotanya. Teater disamakan dengan padepokan, sehingga pemain adalah cantrik yang harus setia kepada sutradara. Sejak awal lahirnya, sutradara tipe patrenalis inilah yang banyak bermunculan. Karena pengalaman artistiknya dalam berbagai bidang di teater, ia memahami seluk beluk proses penciptaan teater. Oleh karena itu tidak hanya persoalan keproduksian yang dapat ia tangani tetapi juga hal-hal yang terkait dengan kejiwaan pendukung. Sosok sutradara patrenalis semacam ini banyak berkembang di Indonesia baik dalam khasanah teater daerah ataupun teater modern.

3. Pemain

Pemain teater disebut juga sebagai aktor. Secara dasariah arti dari aktor adalah orang yang melakukan aksi. Sejarah pementasan teater mencatat bahwa aktor ada lebih dulu jauh sebelum sutradara lahir. Dalam mewujudkan pementasan, sekumpulan aktor bertemu untuk berlatih bersama berdasar naskah cerita yang ada. Mereka saling berlatih peran dan memberikan masukan sampai akhirnya pertunjukan itu terwujud. Kedudukan aktor pada jaman dahulu tidaklah semulia sekarang. Bahkan pada jaman tertentu, aktor dianggap orang yang mengabarkan kebohongan melalui aksi-aksinya di atas panggung. Itu terjadi karena cerita yang mereka kisahkan tidak diambil dari kitab suci. Namun sekarang seiring dengan perkembangan kebudayaan masyarakat aktor mendapatkan tempat yang khusus dan memiliki kelas tersendiri.

Tugas aktor sebagai pelaku utama dalam sebuah pementasan teater adalah menyampaikan pesan pengarang yang telah berasimilasi dengan gagasan sutradara kepada penonton. Untuk mewujudkan laku pemeranan di atas pentas seorang aktor membutuhkan kerja keras. Sejak pertama kali mendapatkan peran (*casting)* hingga sampai hari pementasan, aktor melakukan latihan-latihan dengan disiplin tinggi. Penilaian baik-buruknya sebuah pertunjukan sangat tergantung dari kecakapan aktor dalam membawakan peran, karena pada dasarnya para aktor di atas pentaslah yang disaksikan oleh penonton bukannya penulis atau sutradara.

Oleh karena itu untuk mentransformasikan naskah di atas panggung dibutuhkan seorang aktor yang mampu menghidupkan tokoh dalam naskah lakon menjadi sosok yang nyata. Agar bisa merefleksikan tokoh menjadi sesuatu yang hidup, aktor dituntut menguasai aspek-aspek pemeranan yang dilatihkan secara khusus, yaitu jasmani, rohani, dan intelektual. Seorang aktor memerlukan strategi jitu dalam proses perwujudan peran di atas pentas. Ia membutuhkan metode kerja yang baik yang harus dikerjakan dengan sungguh-sungguh. Mary McTigue (1992: 171-181) menuliskan metode kerja yang diperlukan bagi aktor yaitu menghapal dengan cepat dan tepat, membaca dengan pemahaman, memahami akting sebagai aksi dan reaksi, mau belajar di rumah, melaksanakan latihan-latihan, mengasah nalar, mencoba hal-hal baru, relaksasi, membayangkan peristiwa, memahami konflik dan kontras, dan perspektif.

a) Menghapal dengan cepat dan tepat



Gb. 78 Ekspresi pemain di atas pentas

Kerja menghapal dimulai sesegera mungkin setelah mendapatkan naskah. Tidak perlu membayangkan *blocking* dalam menghapal teks. Untuk lebih memudahkan kerja, menghapal dapat menggunakan *tape recorder* dan teks dibaca sebagai teks. Tidak diperkenankan menambah atau mengurangi kalimat yang ada dalam teks lakon tanpa sepengetahuan dan persetujuan sutradara. Latihan baris-baris dialog yang ada dalam teks lakon dilakukan setiap hari. Semakin cepat dan tepat dalam menghapal, maka proses kerja berikutnya menjadi semakin mudah.

b) Membaca dengan pemahaman

Naskah lakon tidak tampak hidup jika tidak dibaca dengan pemahaman. Yang dimaksud dengan pemahaman di sini adalah “mengerti”. Langkah pertama dalam pemahaman adalah membaca keseluruhan lakon dan menangkap “apa” maksudnya. “Apa” merupakan kata kunci pertama dalam menghayati naskah. Banyak aktor yang hanya mempelajari baris kalimatnya sendiri dan secara instan mulai memutuskan, “Bagaimana saya harus melakukan dialog ini, bagaimana saya harus mengatakannya?”. Tidak

seorangpun aktor dapat menjawab “bagaimana” sebelum tahu “apa” maksud lakon tersebut.

Membaca dengan pemahaman menjawab pertanyaan, “Apa yang (sesungguhnya) saya katakan?” Tidak perlu analisis sub teks untuk menjawab pertanyaan ini, tetapi maksud dasar kalimat yang harus ditangkap. Jika maksud dasar kalimat tidak dimengerti maka baris dialog akan menjadi hampa dan kehilangan makna. Untuk keperluan tersebut naskah harus dibaca secara keseluruhan agar mengetahui alasan atau maksud yang disampaikan oleh karakter lain serta apa yang ingin diungkapkan naskah itu. Naskah harus dibaca ulang bersamaan dengan proses menghapal berlangsung. Semua detil cerita dan baris-baris dialog menjadi jelas dan tertangkap maksudnya.

Ketika mulai kerja mengembangkan karakter peran dan hubungan-hubungannya maka kemungkinan akan ditemukan pertanyaan-pertanyaan (terhadap karakter dan hubungannya dengan karakter lain). Untuk itu perlu kiranya membuat daftar pertanyaan dan menengok kembali ke belakang dengan membaca ulang keseluruhan naskah. Jawaban-jawaban dari sejumlah pertanyaan tersebut sering kali ditemukan di dalam baris-baris kalimat dialog. Banyak aktor mengerjakan hal tersebut di atas dan sering kali mereka menemukan karakter tanpa proses konsultasi dengan sutradara dan hasilnya tidak mengecewakan.

c) Memahami akting sebagai aksi dan reaksi

Aktor-aktor muda sering mendekati naskah dengan anggapan seolah-olah hanya mereka sendiri yang akan memainkannya di atas panggung. Hasil dari pekerjaan itu tentu saja berdimensi tunggal. Dimensi diri pribadi aktor yang bersangkutan. Kualitas kerja seperti itu dapat dikatakan dengan “melakukan separoh (kewajiban) akting”. Kerja lain yang tidak kalah penting setelah aktor melakukan aksi (akting) adalah melakukan reaksi terhadap apa yang dikatakan oleh lawan main. Mendengarkan dengan sungguh, melakukan reaksi secara wajar adalah “separoh kerja” yang lain dari akting.



Gb. 79 Pemain berlatih adegan

Penghapalan naskah secara tepat akan sangat membantu dalam langkah ini. Hapalan akan membuat aktor semakin yakin di mana letak baris dialog yang harus diucapkan. Keyakinan aktor dalam mengucapkan dialog akan memberikan ruang kebebasan berekspresi. Aktor yang tidak hapal teks dengan baik akan menemukan hambatan dan ekspresi yang dihasilkannya tidak optimal. Dengan hapal naskah maka aktor akan lebih rileks dan menikmati setiap kalimat yang diucapkan oleh lawan main dan melakukan reaksi yang wajar tanpa harus merasa takut dan berpikir, “Setelah ini saya harus berkata apa?”

d) Mau belajar di rumah

Pekerjaan rumah seorang aktor adalah pekerjaan yang dilakukan oleh aktor di rumah dengan tujuan menemukan karakter tokoh yang tepat tokoh yang diperankan. Dalam pekerjaan rumah ini aktor dapat kembali membaca naskah dan melakukan analisis. Analisis karakter tokoh peran, setting, pesan lakon, tema, periodisasi lakon dan lain sebagainya. Selain itu, kerja menghapal teks dapat dilakukan secara intens di rumah dalam suasana yang tenang seperti dikehendaki.



Gb. 80 Pemain berlatih blocking

Selanjutnya pemain menuliskan kembali dan mencoba menggambarkan *blocking* serta arahan laku peran yang telah disampaikan oleh sutradara. Memperagakan *blocking* dan mengembangkan bisnis akting hingga menemukan gaya yang tepat sesuai dengan tuntutan karakter, melakukan latihan suara dalam kaitannya dengan aksen dialog tokoh, serta mendalami karakter dengan olah tubuh dan olah rasa. Semua jenis latihan tersebut dapat dilakukan oleh aktor di rumah.

e) Melaksanakan latihan-latihan

Berlatih adalah kewajiban setiap aktor. Untuk menjadi pemain teater yang baik tidak ada jalan lain selain berlatih. Latihan oleh tubuh, olah vokal dan olah rasa harus dilakukan oleh setiap aktor. Selain itu aktor perlu juga latihan tari (gerak), permainan, olah raga dan keahlian-keahlian khusus. Segala jenis latihan tersebut akan membentuk pribadi aktor dan memfokuskan aktor pada pemeranan. Proses kerja pemeranan membutuhkan konsentrasi yang tinggi sehingga aktor harus senantiasa mempelajari dan mengasah teknik-teknik peran.

Banyak aktor profesional melakukan kerja di bidang iklan atau kerja sebagai figuran dalam sebuah film hanya untuk menjaga dan mempertajam teknik-teknik peran yang telah dimiliki. Studi literatur tentang teater, drama, lakon dan segala hal yang berhubungan dengan seni peran akan mengasah daya pikir aktor. Menyaksikan pertunjukan teater langsung atau melalui video juga dapat membantu memperkaya pengalaman aktor. Banyak sekali wilayah yang dapat dikerjakan aktor selain latihan studio yang berhubungan dengan laku karakter. Seorang aktor yang baik tidak akan melewatkan setiap kesempatan yang ada di mana ia bisa melakukan latihan atau observasi peran.

f) Mengasah nalar

Proses perwujudan peran dapat dikerjakan secara efektif dan jitu jika kita berpikir analitik. Pendekatan intelegensia pada proses kreatif akan memberikan hasil yang tak terduga dalam kerja. Sistem pendidikan jika dibandingkan dengan pengalaman-pengalaman hidup akan menghasilkan sebuah metode pengajaran tentang bagaimana menemukan alasan sebuah persoalan. Untuk menggali alasan-alasan ini diperlukan pendekatan logika (nalar).

Belajarlah bagaimana menggunakan kekuatan mental seperti halnya dengan kemampuan artistik dalam mendekati naskah lakon. Sebelum memulai analisis karakter atau relasi antar karakter, latihanlah dengan melihat sebuah potret (gambar). Temukan dalam gambar tersebut, “Ada cerita apa dibalik itu?”, “Bagaimana alur ceritanya?”, “Apa yang terjadi di dalamnya?”, “Siapa saja tokohnya dan apa yang mereka perbuat atau inginkan?”

Latihan tersebut akan memberikan pemahaman lebih dalam terhadap karakter dan relasi antar karakter. Hal ini disebabkan karena kita mencoba mengungkapkan semua alasan dan apa saja yang bisa digali dalam gambar (potret) tersebut (secara logis). Cara seperti ini seringkali lebih produktif bagi para aktor untuk melatih kekuatan mental. Semua jawaban pertanyaan yang diajukan berhubungan dengan gambar akan menjadi kajian yang penting dan sangat berguna dalam pendekatan naskah lakon secara logis. Kajian-kajian seperti ini akan melahirkan motivasi gerak peran. Mungkin saja tidak semua pertanyaan bisa dijawab dan jika memang demikian maka bisa didiskusikan dengan lawan main atau sutradara selama latihan.



Gb. 81 Pemain berlatih tubuh

Ada pendapat yang mengatakan, “Diperlukan seorang gadis yang pintar untuk memerankan seorang perempuan tolol karena tidak ada seorang bodoh yang dapat menjadi aktor.” Inti dari pendapat tersebut adalah; seorang aktor harus memiliki kemauan belajar yang kuat dan mau mengasah kemampuan analitiknya. Dengan menerapkan kemampuan intelektual dan kemampuan analitik dalam proses perwujudan peran akan menghasilkan kedalaman laku karakter dan kedalaman laku lakon di atas pentas.

g) Mencoba hal-hal baru

Banyak aktor yang merasa sudah tidak perlu mengerjakan apa-apa lagi setelah selesai sesi latihan. Ia hanya mengerjakan apa yang dikatakan sutradara dan sistem apa yang diterapkannya. Aktor seperti ini dengan demikian telah menciptakan batasnya sendiri. Proses pembentukan peran, karakter dan relasi antar karakter memiliki ruang yang sempit dan tidak berkembang. Aktor seperti ini tidak dapat melahirkan inspirasi baru bagi sutradara dan bagi proses perwujudan lakon.

Seorang sutradara biasanya lebih senang bekerja dengan aktor yang tahu bagaimana caranya mempercayai insting pribadi dan

mencoba hal-hal yang berbeda. Kemampuan dan kehendak untuk melaksanakan hal-hal tersebut membutuhkan keyakinan serta keberanian dan itu merupakan bagian dari tugas aktor. Proses kreatif adalah proses mendapatkan ide-ide dan percobaan-percobaan tak kenal henti hingga sampai yang terbaik didapatkan. Mungkin seorang aktor bisa memiliki sepuluh atau lima belas ide dan hanya satu yang dikehendaki sutradara, tetapi yang satu itulah yang terbaik.

Mencoba hal-hal baru tidak hanya berkaitan dengan bisnis akting dan hal-hal penting (yang perlu ditekankan) dalam sebuah laku lakon akan tetapi berkaitan dan berpengaruh terhadap keseluruhan lakon. Hal tersebut mungkin hanya persoalan karakter atau aksen ucapan. Mungkin juga merupakan sebuah pendekatan (cara pandang) berbeda dalam satu adegan. Mungkin sebuah kehendak sederhana untuk mengkaji lebih dalam sebuah adegan dengan tujuan keseimbangan laku dramatik. Kemungkinan-kemungkinan tersebut meskipun hanya hal kecil akan tetapi mempengaruhi keseluruhan lakon dan harus dipandang sebagai totalitas laku lakon.

h) Relaksasi

Relaksasi adalah salah satu kunci dalam proses kreatif. Tanpa adanya rasa enak, nyaman, dan segar, pikiran dan tubuh tidak akan dapat mencapai kapasitas yang penuh. Dengan konsentrasi, bernapas secara dalam, dan latihan-latihan, aktor dapat mengembangkan teknik relaksasi. Fungsi relaksasi selain menemukan kesegaran kembali adalah membantu aktor mengembangkan perasaan menyatu antara dirinya dengan kerja dan karakter yang diperankannya.

Aktor harus berada dalam satu atmosfir dengan karyanya. Berada dalam satu atmosfir berarti tidak adanya keraguan dalam diri aktor terhadap proses yang dijalaninya. Relaksasi dapat menjaga aktor agar tidak lepas kendali. Seorang aktor dalam prosesnya sering menemukan gairah dan karenanya menjadi lupa terhadap kondisi fisik dan stamina. Aktor menjadi lepas kendali dan apa yang dikerjakannya justru menjauhi apa yang diharapkan. Dengan melakukan relaksasi aktor akan membuka pikiran terhadap karakter yang diperankan dan menerima segala intuisi tanpa harus lepas kendali.

Ada banyak ragam dan teknik relaksasi akan tetapi yang terpenting dari proses ini adalah konsentrasi dan merasa rileks. Relaksasi bukanlah kerja bermalas-malasan akan tetapi merupakan sebuah proses pengendoran. Bagi tubuh relaksasi dapat mengendorkan otot-otot yang menegang dan mengembalikannya pada kondisi semula. Bagi pikiran, relaksasi dapat menenangkan dan membuka pikiran terhadap segala hal dalam kaitannya dengan pemeranan. Relaksasi dapat menjadi kritik yang baik bagi aktor dan keseluruhan laku lakon.



Gb. 82 Pemain mencoba berbagai kemungkinan gerak

i) Membayangkan peristiwa

Aktor sering menemukan kesulitan dalam melakukan kerja pemeranan. Hal tebesar yang sering menjadi kendala adalah, “Bagaimana nanti mewujudkannya di atas pentas?” Kata “pentas” dengan sendirinya telah memasung kreatifitas aktor dan menciptakan batas-batas yang sulit untuk ditembus. Bagaimanapun juga ruang lingkup pentas (panggung) sangatlah kecil jika dibandingkan dengan kehidupan sesungguhnya. Oleh karena itu aktor harus membayangkan peristiwa lakon seolah-olah hal itu terjadi dalam kehidupan sebenarnya.

Dengan membayangkan peristiwa sesungguhnya maka aktor tidak dibatasi lagi oleh ruang yang sempit. Aktor dapat mengeksplorasi dan menggali imajinasinya tanpa harus merasa risau dengan kaidah pementasan. Untuk dapat menghadirkan peristiwa seperti apa yang terjadi sesungguhnya aktor harus berada dalam keadaan “saat ini”. Berada dalam keadaan “saat ini” berarti aktor harus memainkan lakon seolah-olah peristiwa itu memang terjadi “saat ini”. Pemahaman ini membawa aktor untuk menikmati setiap adegan, setiap peristiwa tanpa harus mempedulikan kapan hal itu dimulai atau diakhiri. Semua peristiwa, semua yang dikerjakan adalah “saat ini”.

j) Memahami konflik dan kontras

Konflik dan kontras menghasilkan drama yang baik. Esensi drama adalah konflik. Jika tidak ada konflik maka tidak ada cerita (drama). Menurut kamus, konflik didefinisikan sebagai sebuah perjuangan, pertentangan (perkelahian) dari beberapa pendapat atau pernyataan. Banyak aktor berpendapat bahwa adegan perkelahian sebagai konflik. Hal itu benar tetapi kurang lengkap.

Di dalam teater, konflik berhubungan dengan beberapa adegan (area) antara perkelahian dan pernyataan. Hal ini tergantung dari studi aktor terhadap karakter dan relasi antar karakter serta cara memandang konflik, sebagai contoh, karakter A selalu mengabarkan kejelekan karakter B. Setiap orang mempercayai apa yang dikatakan karakter A, sehingga karakter B mengalami keterasingan. Dari sudut pandang orang lain, karakter A dan B memiliki konflik meskipun (dalam lakon itu) mereka tidak pernah berada dalam satu adegan secara bersamaan.

Cara memandang konflik ini sangat mempengaruhi laku lakon. Seperti gambaran di atas, karakter B dengan sendirinya akan memiliki pertanyaan , “Mengapa ia diasingkan?” Hal tersebut menimbulkan konflik batin dalam diri B. Aktor yang mempelajari lakon secara sungguh-sungguh akan menemukan konflik semacam ini. Dengan berdasarkan pada apa yang dikatakan karakter lain terhadap suatu masalah maka konflik akan muncul meski tanpa konfrontasi langsung. Pelajarilah secara mendalam naskah lakon dan karakter yang dimainkan, maka sejumlah konflik akan ditemukan dan dapat dikembangkan.

Selain konflik, di dalam drama terdapat apa yang disebut dengan kontras. Secara harafiah kontras berarti perbedaan yang menyolok. Kontras tidak hanya terdapat dalam perbedaan antarkarakter tetapi juga terdapat dalam perbedaan emosi yang dikembangkan oleh karakter individu dari peristiwa satu ke peristiwa lain. Menggunakan kontras secara efektif kadang-kadang diartikan dengan bermain secara berlawanan. Artinya, perubahan emosi secara mendadak dari keras ke lembut atau dari sedih ke gembira.



Gb. 83 Pemain berlatih ekspresi

Dalam kehidupan sehari-hari kontras dapat kita temukan setiap saat. Banyak orang tertawa sementara yang lain menangis histeris atau sebaliknya. Seorang pengarang yang baik mengetahui bahwa seorang aktor dapat melompat dari satu emosi ke emosi yang lain

secara mendadak. Seperti misalnya peristiwa komedi dalam sebuah adegan dramatik. Hal terpenting yang perlu dilakukan aktor dalam hal ini adalah melihat apa yang dikehendaki naskah lakon dan memperagakannya. Tidak perlu menganalisis secara mendalam dan menemukan transisi (perpindahan) emosi karena hal (analisis) itu akan menjebak dan justru menghilangkan dramatika "kontras". Yakinlah bahwa kontras ini akan membantu memperkaya variasi karakter dan laku lakon.

k) Perspektif

Dalam berbagai keadaan aktor harus dapat menemukan dirinya. Tidak peduli persoalan apa yang dihadapi dalam melakukan proses latihan tetapi satu hal yang penting untuk dilakukan adalah menjaga perspektif. Pekerjaan seorang aktor adalah memahami baris-baris ucapan dan *blocking*, apa yang dikatakan jelas dan dapat didengar serta dimengerti penonton dan yang terpenting menghibur penonton dengan memberikan pertunjukan yang baik sehingga mereka bisa tertawa sedikit atau bahkan menitikkan air mata.

Anggaplah semua proses itu sederhana, pentas yang dilakukan juga sesuatu yang sederhana. Seorang aktor harus memiliki kepercayaan diri yang kuat. "Naiklah ke atas pentas dan ucapkan baris kalimatmu, pertunjukan ini milikmu!" Ungkapan tersebut adalah nasehat para profesional. Di atas panggung, konsentrasikan peristiwa, gunakan nalar, mendengarkan lawan main dengan baik, lakukan reaksi secara wajar, dan hadirlah "saat ini". Dengan melakukan hal-hal tersebut maka aktor akan menemukan dirinya dalam peristiwa yang sebenarnya, memainkan setiap baris kalimat dengan tenang seperti apa yang dituliskan dan hidup.

Metode kerja aktor yang dituliskan di atas merupakan hasil dari serangkaian observasi yang dilakukan oleh beberapa aktor profesional dan didisain untuk melengkapi teori dan strategi pemeranan yang telah ada. Setiap aktor bisa saja memiliki metode kerjanya sendiri. Semua itu diperlukan untuk mencapai hasil kerja yang maksimal dalam bermain peran.

4. Penonton

Proses terakhir dari penciptaan karya teater adalah pementasan yang disaksikan penonton. Respon penonton atas pementasan tidak hanya terjadi satu arah di mana penonton pasif. Komunikasi antara aksi yang terjadi di atas pentas dan penonton berjalan dua arah atau melingkar. Banyak sutradara yang kurang memperhatikan penonton dan menganggapnya sebagai kelompok konsumsi yang bisa menerima begitu saja apa yang disuguhkan sehingga jika terjadi suatu kegagalan dalam pementasan penonton dianggap sebagai penyebabnya karena mereka tidak mengerti atau kurang terdidik untuk memahami sebuah pementasan.



Gb. 84 Suasana penonton di dalam gedung pertunjukan

Penonton dalam sebuah pementasan teater adalah kelompok manusia yang peka dan aktif. Mereka pergi menonton karena ingin memperoleh kepuasan, kebutuhan, pengalaman, pengetahuan, dan cita-cita. Alasan lainnya untuk tertawa, untuk menangis, dan untuk digetarkan hatinya, karena terharu akibat dari hasrat ingin menonton. Penonton

meninggalkan rumah, antri karcis dan membayar biaya masuk dan lain-lain karena teater adalah dunia ilusi dan imajinasi. Membebaskan pola rutin kehidupan selama waktu dibuka hingga ditutupnya tirai untuk memuaskan hasrat jiwa khayalannya.

Tindakan penonton pergi ke teater sering disebabkan oleh keinginan dan kebutuhan berhubungan dengan sesama. Sehingga menempuh jalan sebagai berikut:

a) Bertemu dengan orang lain atau teman atau kerabat yang juga menonton teater. Dalam konteks ini teater merupakan suatu lembaga sosial yang mempertemukan individu-individu (penonton) dalam satu aktivitas dan kesempatan tertentu.
b) Memproyeksikan diri dengan peranan-peranan khayali yang ada dalam pementasan yang bersinggungan dengan harapan, keinginan, hidup atau pengalaman hidupnya. Pementasan teater menjadi satu proses interaksi individu dalam mengintegrasikan nilai-nilai kehidupan yang termaknakan melalui pementasan. Pengalaman ini kemudian akan terproyeksikan dalam hubungan sosial yang terjadi antarpenonton selepas pementasan.
c) Bertemu dengan patron atau figur yang dianggap mampu mempengaruhi kehidupannya yang terpancar dari karakter peran yang dimainkan. Tidak jarang karakter peran yang dianggap sebagai patron ini disematkan juga kedalam diri si pemeran oleh penonton. sehingga keinginan berhubungan secara pribadi dan sosial dengan aktor tertentu menjadi daya dorong yang kuat baginya untuk menonton pertunjukan teater.

Dalam pementasan teater – terutama teater dramatik- obyektivitas artistik ini perlu dijaga dan bisa dicapai dengan menentukan jarak estetik (*aestetic distance*). Tempat kedudukan penonton dipisahkan oleh jarak tertentu dengan pertunjukan yang sedang dilangsungkan. Jarak estetik ini dianggap mampu dan digunakan untuk menghadirkan cerita yang sesungguhnya seperti penggal kehidupan nyata sehingga penonton secara objektif dapat menghayati karya seni yang tersaji.

Jarak estetik yang memisahkan antara penonton dan yang ditonton, dalam seni teater dramatik konvensional diusahakan dengan cara:

a) Menciptakan penataan ruang yang tepat atas auditorium atau tempat duduk penonton dan panggung tempat pertunjukan berlangsung.
b) Adanya batas artistik proscenium sebagai bingkai gambar dan panggung sebagai tempat untuk melukiskan kehidupan.

c) Ketika pertunjukan teater sedang dilangsungkan lampu penonton tidak dinyalakan sehingga fokus penonton benar-benar terarah pada aksi yang sedang berlangsung.

Semua itu akan membantu atmosfir atau suasana hati penonton sehingga memungkinkan untuk melakukan perenungan terhadap cerita yang disajikan.

Namun, dalam khasanah teater daerah atau modern gaya tertentu, kehadiran dan keterlibatan penonton sangat diperlukan sehingga tidak diperlukan jarak estetik. Peran penonton di sini bisa dikatakan sangat aktif bahkan sanggup mempengaruhi laku aksi para pemeran sehingga sering terjadi komunikasi langsung antara pemeran dan penonton. Dalam beberapa gaya teater modern, bahkan peran aktif penonton ini diharuskan. Keadaan ini bisa terjadi karena sifat pementasan yang digelar adalah untuk membangkitkan kesadaran penonton bahwa yang disaksikan memang sebuah tontonan semata. Nilai-nilai yang dibawa dan dimunculkan dalam pementasan adalah nilai yang bisa ditawar dan direnungkan bersama secara langsung tanpa perlu internasliasi individual seperti dalam konteks penghayatan.



Gb. 85 Situasi penonton yang tidak membutuhkan jarak estetik

Teater daerah yang bergaya presentasional sering menawarkan nilai tertentu kepada masyarakat penontonnya dan menghendaki tanggapan langsung atas nilai yang ditawarkan itu. Interaksi yang terjadi kemudian bisa saja berupa persetujuan atas nilai yang ditawarkan atau penolakan sehingga melahirkan diskusi kecil antara pemain dan penonton. Hal-hal semacam ini tidak mengganggu jalannya cerita dan justru dianggap mampu menghidupkan lakon yang dimainkan. Karena adanya peluang terlibat ini, penonton justru merasa senang.

Dalam perkembangannya, jika dicermati penonton memiliki budaya menonton yang berbeda-beda. Susan Bennett menyebutkan bahwa secara lintas budaya penonton dapat dicermati dalam hal ketertarikan dan obsesi, cara mentranslasi dan memaknai, serta cara memahami perubahan budaya. Ada penonton yang datang ke gedung pertunjukan karena memang tertarik dengan tontonan yang disuguhkan. Mereka akan sangat antusias menyaksikan pertunjukan yang dilangsungkan dengan membawa rasa ingin tahu yang besar. Namun ada juga penonton yang datang ke gedung pertunjukan karena terobsesi dengan pemainnya. Ia menjadi penggemar fanatik si pemain. Penonton semacam ini sudah tidak lagi memperdulikan kualitas tontonan selain kehadiran pemain idolanya di atas pentas (Bennet, 1997: 86).



Gb. 86 Interaksi pemain dan penonton

Cara menstranslasi atau menerjemahkan satu nilai budaya ke dalam pertunjukan ini juga mempengaruhi cara penonton memaknai

pertunjukan. Ada penonton yang sangat tertarik dengan bentuk pemaknaan baru atas budaya tertentu, namun ada juga kalangan penonton yang lebih senang dengan budaya asali dengan pemaknaan konvensional. Dengan kondisi semacam ini, para kreator seni pertunjukan teater harus piawai mentranslasi satu nilai budaya ke dalam pemaknaan baru secara artistik dan bisa diterima oleh semua kalangan penonton.

Selanjutnya, dalam hal perubahan budaya atau percampuran budaya pemahaman penonton bisa jadi sangat beragam. Ada penonton yang antusias dengan adanya percampuran budaya tertentu, ada yang menolak atau bahkan ada yang bingung memaknainya. Dalam pertumbuhan seni yang sangat mungkin terjadinya lintas budaya kualitas pemahaman seniman seni pertunjukan dan penonton terkadang berada dalam level yang berbeda. Oleh karena itu diperlukan usaha-usaha tertentu agar ekspresi artistik yang dihadirkan di atas panggung dapat diterima dengan baik oleh penonton. Semua kalangan atau kelas masyarakat darimana penonton berasal diupayakan dapat menyerap makna pertunjukan yang dipentaskan. Itulah tugas yang tidak ringan bagi seniman seni pertunujukan dalam kaitannya dengan penonton.

Hal ini terjadi karena kehadiran penonton dalam seni pertunjukan apapun adalah keniscayaan dan seni pertunjukan tanpa penonton bukanlah seni pertunjukan. Selain sebagai orang yang datang untuk menyaksikan pertunjukan, penonton dapat pula dijadikan sumber evaluasi bagi pelaku pertunjukan. Penonton yang hadir dapat memberikan berbagai macam informasi yang dapat dijadikan acuan bagi kerja pementasan atau produksi berikutnya. Berbagai informasi dari penonton tersebut antara lain:

a) Prosentase penonton laki-laki dan perempuan
b) Prosentase penonton sesuai tingkatan usia
c) Berbagai jenis profesi penonton
d) Tingkat kesukaan dan ketidaksukaan penonton terhadap pertunjukan yang digelar
e) Bagian-bagian atau adegan-adegan tertentu pertunjukan yang disukai atau tidak disukai
f) Tingkat pemahaman penonton terhadap pertunjukan yang berlangsung baik dari segi cerita, simbol maupun nilai
g) Tingkat kesukaan dan ketidaksukaan penonton terhadap tata artistik pendukung pertunjukan

h) Sumber informasi mengenai pertunjukan yang didapat oleh penonton
i) Sumber informasi yang didapat penonton mengenai grup atau kelompok yang menggelar pertunjukan
j) Keinginan atau harapan penonton terhadap jenis atau gaya pementasan
k) Kritik dan saran penonton

Semua informasi dari dan mengenai penonton ini sangat penting utamanya bagi eksistensi kelompok atau grup yang menggelar pertunjukan. Dengan memperhatikan segala aspek kelebihan dan kekurangan yang dilontarkan oleh penonton, kelemahan pertunjukan berikutnya bisa diminimalisir. Dengan demikian, penonton dihadirkan tidak hanya untuk sekedar menonton, tetapi mereka adalah bagian integral dari proses tumbuh kembangnya seni pertunjukan.

E. Rangkuman

Unsur utama atau unsur pokok pembentuk teater modern adalah, penulis yang menghasilkan lakon, sutradara, pemain, dan penonton. Penulis menuliskan lakon sebagai bahan dasar ekspresi artistik teater. Dalam penulisan lakon terdapat elemen dramatik yang perlu diperhatikan yaitu eksposisi (*Introduction)*, komplikasi, klimaks, resolusi (*falling action*), dan kesimpulan (*denouement*). Susunan elemen ini disebut sebagai struktur dramatik. Ada banyak model struktur dramatik di antaranya piramida Freytag, skema Hudson, tensi dramatik Brander Mathews, dan *turning point* Marsh Cassady. Selain itu naskah lakon dapat pula ditulis ke dalam tipe drama, tragedi, komedi, melodrama atau satir. Drama adalah lakon serius yang memiliki segala rangkaian peristiwa yang nampak hidup, mengandung emosi, konflik, daya tarik memikat serta akhir yang mencolok dan tidak diakhiri oleh kematian tokoh utamanya. Tragedi adalah lakon yang sedih karena dalam perjalanan ceritanya diakhiri dengan penderitaan bahkan kematian tokoh utama. Komedi adalah lakon perjalanan hidup manusia yang dikisahkan dengan kelucuan dan berakhir dengan kebahagiaan. Melodrama adalah lakon yang sangat sentimental, dengan tokoh dan cerita yang mendebarkan hati dan mengharukan perasaan penonton. Sedangkan lakon satir adalah lakon yang mengemas kebodohan, perlakuan kejam, kelemahan seseorang untuk mengecam, mengejek bahkan menertawakan suatu keadaan dengan maksud membawa sebuah perbaikan.

Sutradara adalah orang kedua setelah penulis lakon dalam proses penciptaan karya teater. Dalam terminologi Yunani sutradara (*director)* disebut *didaskalos* yang berarti *guru.* Istilah sutradara seperti yang dipahami dewasa ini baru muncul pada jaman Geroge II. Tugas sutradara adalah menentukan lakon yan akan dimainkan, menganalisis lakon, memilih pemain, menentukan bentuk dan gaya pementasan, merancang *blocking*, melaksanakan latihan-latihan, dan melaksanakan pementasan. Dalam melaksanakan tugas, sutradara pasti memilki cara dan pendekatan tersendiri. Beberapa tipe sutradara dalam menjalankan penyutradaraanya yaitu sutradara konseptor, sutradara diktator, sutradara koordinator, dan sutradara paternalis.

Pemain teater disebut juga sebagai aktor. Secara dasariah arti makna dari aktor adalah orang yang melakukan aksi. Sebagai pelaku utama dalam sebuah pementasan teater tugas aktor adalah menyampaikan pesan pengarang yang telah berasimilasi dengan gagasan sutradara kepada penonton. Aktor dalam usahanya memainkan karakter tokoh peran dituntut menguasai aspek-aspek pemeranan yang dilatihkan secara khusus, yaitu jasmani, rohani, dan intelektual. Seorang aktor memerlukan strategi jitu dalam proses perwujudan peran di atas pentas. Ia membutuhkan metode kerja yang baik yang meliputi; mengahapal dengan cepat dan tepat, membaca dengan pemahaman, memahami akting sebagai aksi dan reaksi, mau belajar di rumah, melaksanakan latihan-latihan, mengasah nalar, mencoba hal-hal baru, relaksasi, membayangkan peristiwa, memahami konflik dan kontras serta memiliki perspektif. Metode kerja ini diperlukan untuk mencapai hasil yang maksimal.

Penonton dalam sebuah pementasan teater adalah kelompok manusia yang peka dan aktif. Mereka pergi menonton karena ingin memperoleh kepuasan, kebutuhan, pengalaman, pengetahuan, dan cita-cita. Tindakan penonton pergi ke teater sering disebabkan oleh keinginan dan kebutuhan berhubungan dengan sesama. Sehingga menempuh jalan untuk bertemu dengan orang lain atau teman, memproyeksikan diri dengan peranan-peranan khayali yang ada dalam pementasan, dan bertemu dengan patron atau figur yang dianggap mampu mempengaruhi kehidupannya yang terpancar dari karakter peran yang dimainkan. Sifat penonton dapat dicermati dalam hal ketertarikan dan obsesi, cara mentranslasi dan memaknai, serta cara memahami perubahan budaya. Selain sebagai orang yang datang untuk menyaksikan pertunjukan, penonton dapat pula dijadikan sumber evaluasi bagi pelaku pertunjukan.

(*)

F. Latihan/Evaluasi

Untuk memantapkan pemahaman mengenai unsur pokok teater cobalah kerjakan soal latihan di bawah ini;

1. Jelaskan dengan singkat peran penulis/Lakon dalam teater.
2. Jelaskan dengan singkat struktur lakon.
3. Jelaskan dengan singkat tipe lakon.
4. Jelaskan dengan singkat sejarah sutradara.
5. Jelaskan dengan singkat tugas sutradara dalam teater.
6. Jelaskan dengan singkat tipe sutradara.
7. Jelaskan dengan singkat peran pemain.
8. Jelaskan dengan singkat kedudukan penonton dalam teater.
9. Tuliskanlah kaitan antarunsur pokok teater dalam sebuah pementasan.

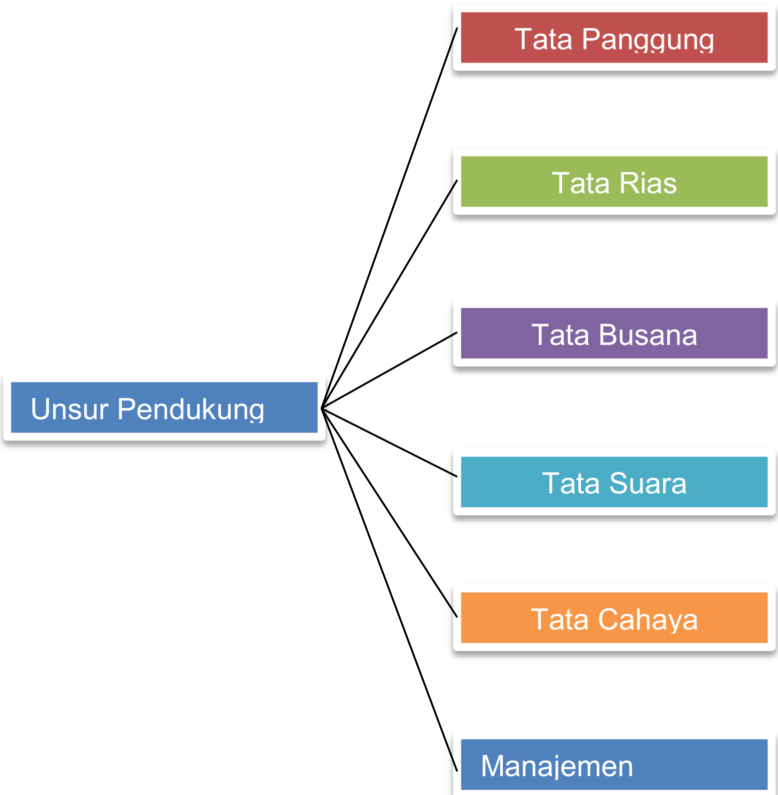
G. Refleksi

1. Manfaat apakah yang kamu peroleh setelah mempelajari unit pembelajaran ini?
2. Apakah menurutmu unit pembelajaran ini benar-benar menambah wawasan mengenai unsur pokok teater?
3. Bagaimana pendapatmu mengenai tugas sutradara?
4. Bagaimana pendapatmu mengenai metode kerja aktor?
5. Apakah kehadiran pentonon dalam pertunjukan itu penting menurutmu, mengapa?



UNIT 4. UNSUR PENDUKUNG TEATER

A. Ruang Lingkup Pembelajaran



B. Tujuan Pembelajaran

Setelah mengikuti dan mempelajari unit pembelajaran 4 peserta diharapkan mampu:

1. Menjelaskan fungsi tata panggung dalam pementasan teater.
2. Menjelaskan fungsi tata rias dalam pementasan teater.
3. Menjelaskan fungsi tata busana dalam pementasan teater.
4. Menjelaskan fungsi tata suara dalam pementasan teater.
5. Menjelaskan fungsi tata cahaya dalam pementasan teater.
6. Menjelaskan fungsi manajemen pementasan.

Pembelajaran selama 20 JP (5 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. **Mengamati**
   a. Mengamati unsur-unsur dalam pementasan teater.
   b. Menyerap Informasi dari berbagai sumber mengenai unsur pendukung teater.
2. **Menanya**
   a. Menanya unsur apa saja yang ada dalam pertunjukan teater dan termasuk unsur pendukung.
   b. Mendiskusikan fungsi unsur pendukung dalam teater.
3. **Mengeksplorasi**
   a. Mencatat semua unsur pendukung dalam teater.
   b. Mensimulasi peran dan fungsi unsur pendukung dalam teater.
4. **Mengasosiasi**
   a. Memilah unsur-unsur pendukung ke dalam fungsi artistik (tata rias, busana, cahaya, suara, panggung).
   b. Menggolongkan unsur pendukung ke dalam fungsi manajemen.
5. **Mengomunikasi**
   a. Menuliskan fungsi masing-masing unsur pendukung dalam pementasan teater.
   b. Mempresentasikan fungsi masing-masing unsur pendukung dalam pementasan teater.

D. Materi

Unsur pendukung teater adalah tata artistik dan manajemen. Tata artistik merupakan unsur yang tidak dapat dipisahkan dari teater. Pertunjukan teater menjadi tidak utuh tanpa adanya tata artistik yang mendukungnya. Unsur artistik disini meliputi tata panggung, tata rias, tata busana, tata suara, dan tata cahaya yang dapat membantu pementasan menjadi sempurna sebagai pertunjukan. Unsur-unsur artistik menjadi lebih berarti apabila sutradara dan penata artistik mampu memberi makna kepada bagian-bagian tersebut sehingga tidak hanya sebagai bagian yang menempel atau mendukung, tetapi lebih dari itu merupakan kesatuan yang utuh dari sebuah pementasan. Sedangkan manajemen pementasan mendukung tata kelola penyelenggaraan pementasan agar berjalan dengan baik dan rapi. Lebih rinci mengenai unsur pendukung teater dibahas di bawah ini.

1. Tata Panggung

Tata panggung dalam khasanah seni teater disebut juga dengan istilah *scenery* (tata dekorasi). Gambaran tempat kejadian lakon diwujudkan oleh tata panggung dalam pementasan. Tidak hanya sekedar dekorasi (hiasan) semata, tetapi segala tata letak perabot atau piranti yang akan digunakan oleh aktor disediakan oleh penata panggung. Penataan panggung disesuaikan dengan tuntutan cerita, kehendak artistik sutradara, dan panggung tempat pementasan dilaksanakan. Oleh karena itu, sebelum melaksanakan penataan panggung seorang penata panggung perlu mempelajari panggung pertunjukan.

Dalam perancangan tata panggung selain mempertimbangkan jenis panggung yang akan digunakan ada beberapa elemen komposisi yang perlu diperhatikan. Sebelum menjelaskan semua itu, fungsi tata panggung perlu dibahas terlebih dahulu. Selain merencanakan gambar dekor, penata panggung juga bertanggungjawab terhadap segala perabot yang digunakan. Karena keseluruhan objek yang ada di atas panggung dan digunakan oleh aktor membentuk satu lukisan secara menyeluruh. Perabot dan piranti sangat penting dalam mencipta lukisan panggung, terutama pada panggung arena dimana lukisan dekor atau bentuk bangunan vertikal tertutup seperti dinding atau kamar (karena akan menghalangi pandangan sebagian penonton) tidak memungkinkan diletakkan di atas panggung. Tata perabot kemudian

menjadi unsur pokok pada tata panggung arena. Unsur-unsur ini ditata sedemikian rupa sehingga bisa memberikan gambaran lengkap yang berfungsi untuk menjelaskan suasana dan semangat lakon, periode sejarah lakon, lokasi kejadian, status tokoh peran, dan musim dalam tahun di mana lakon dilangsungkan.



Gb. 87 Tata panggung teater

a) Menjelaskan Suasana dan Semangat Lakon

Tata panggung dapat memberi gambaran kepada penonton, suasana dan semangat lakon yang dimainkan. Suasana mengarah pada keadaan emosi yang ditampilkan oleh lakon secara dominan, sedangkan semangat mengarah pada konsep dasar pementasan yang menyampaikan pesan lakon dalam cara tertentu. Agar desain tata panggung dapat memperlihatkan kedua hal ini, penata panggung harus mampu menambahkan elemen pendukung yang mampu memberikan kesan suasana dan semangat lakon yang ditampilkan.

Jika cerita lakon berkisah tentang cinta kasih atau kebahagiaan maka tata panggung harus menggunakan elemen-elemen yang

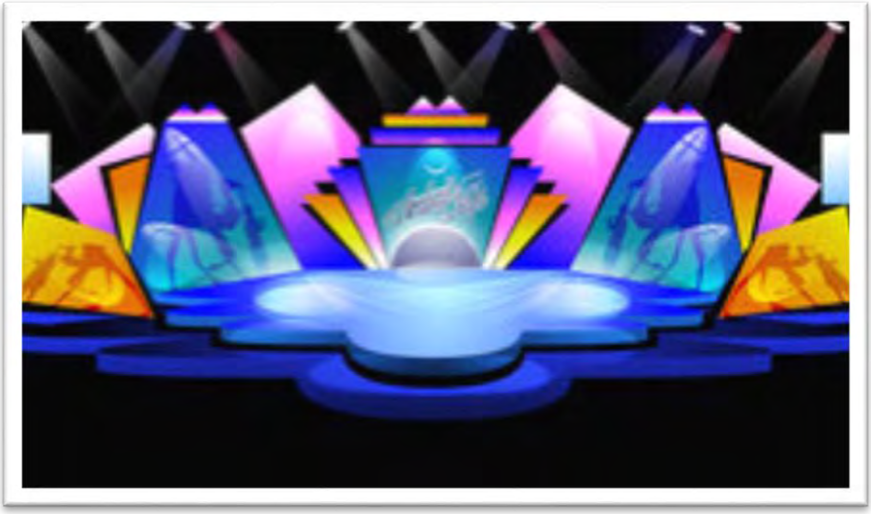
lembut, bentuk-bentuk benda yang memiliki sudut melingkar. Warna menggunakan warna pastel untuk menampakkan keceriaan suasana. Jika lakon yang dimainkan menekankan suasana tragedi maka garis yang ditampilkan harus jelas, sudut-sudut yang tegas dan penggunaan warna gelap akan mengekspresikan suasana yang lebih dalam dan berat.

Pemilihan bentuk, warna, dan komposisi objek di atas panggung sangat menentukan suasana dan semangat lakon. Jika tata panggung salah dalam memilih dan menata perabot, maka laku lakon yang dimainkan oleh para aktor akan terasa berat. Misalnya, tata panggung yang cerah seperti gambar di atas digunakan untuk lakon misterius. Ketepatan menata perabot sesuai dengan suasana dan semangat lakon akan membantu mempertegas makna lakon yang hendak disampaikan.

b) Menjelaskan Periode Sejarah Lakon

Tata panggung juga dapat memberikan gambaran periode sejarah lakon yang sedang dimainkan. Penata panggung perlu mempelajari atau mengadakan penelitian sejarah berdasar lakon yang akan dimainkan. Penelitian ini untuk mendapatkan gambaran selengkapnya tentang bentuk arsitektur, perabot rumah tangga, peralatan, dan segala keperluan yang dibutuhkan lakon untuk ditampilkan di atas pentas. Penelitian ini sangat penting karena gaya bangunan, furnitur, dan tata peletakannya sangat berbeda dari zaman ke zaman.

Meskipun penelitian sejarah sangat penting tetapi penata panggung tidak bisa meniru secara total setiap detil gaya arsitektur satu zaman tertentu. Peniruan total menandakan tidak adanya kreatifitas artistik. Yang perlu ditangkap dan dipelajari adalah motif secara umum dan ciri-ciri khusus yang digunakan pada zaman itu. Melalui proses kreatif, ciri dan motif ini diwujudkan dalam bentuk baru yang dapat memberikan gambaran periode sejarah lakon kepada penonton. Tata panggung berbeda dengan reproduksi. Tata panggung adalah kreasi artistik yang mencerminkan esensi sebuah periode sejarah tertentu beserta lingkungannya untuk mempertegas suasana dan semangat lakon yang ditampilkan.



Gb. 88 Tata panggung bernuansa cerah

c) Menggambarkan Lokasi Kejadian

Letak geografi sangat mempengaruhi desain sebuah bangunan dan perkakas yang melengkapinya. Bentuk bangunan dan perkakas rumah tangga sangatlah berbeda antara daerah tandus dan daerah subur. Hal ini pulalah yang menjadikan bentuk bangunan setiap suku bangsa berbeda. Dengan memanfaatkan ciri-ciri tradisi atau lokal tertentu dalam mendirikan sebuah bangunan penata panggung dapat memberikan gambaran lokasi kejadian peristiwa lakon kepada penonton.

Bahkan dalam satu daerah bentuk bangunan area tertentu berbeda dengan area lain. Misalnya dalam masa sekarang ini, bangunan perumahan berbeda dengan bangunan rumah penduduk kampung meskipun mereka tinggal dalam satu wilayah. Dengan mencermati setiap sisi bangunan mulai dari bentuk, bahan sampai penataan interior, penata panggung akan mendapatkan gambaran komplit untuk diwujudkan di atas panggung.

Lokasi kejadian tidak hanya sekedar tempat kejadian secara umum tetapi juga di tempat-tempat khusus dalam satu ruang atau bangunan. Misalnya, sebuah bentuk bangunan yang ditampilkan memberi gambaran lokasi kejadian peristiwa terjadi di sebuah gedung tua di salah satu kota pada masa tertentu. Lokasi ini tidak hanya berhenti di sini. Mungkin saja salah satu peristiwa terjadi di

ruang dapur gedung tersebut. Peristiwa lain terjadi di ruang tamu. Dengan demikian tata letak perabot serta perkakas yang digunakan harus ditata sedemikian rupa untuk memberi kejelasan lokasi kejadian peristiwa.

d) Menjelaskan Status Tokoh Peran

Tata panggung dapat pula memberikan gambaran status tokoh peran dalam lakon. Penata panggung biasanya menggunakan perabot dan atau piranti tangan untuk menunjukkan hal ini. Sebuah karakter yang memiliki status sosial tinggi ditampilkan sebagai sosok yang mengenakan kacamata, mengisap pipa, berjalan memakai tongkat dan tinggal dirumah yang mewah. Sementara peran yang berstatus sosial rendah menempati rumah sederhana dengan perabot sederhana.

Dari gambaran status yang diperlihatkan dapat diidentifikasi gambaran karakter peran yang dimainkan oleh aktor. Perbedaan status memberikan konsekuensi perbedaan gaya karakter. Meskipun sama-sama berkarakter jahat tetapi gaya yang ditampilkan antara peran berstatus tinggi berbeda dengan yang berstatus rendah. Memang untuk menampilkan karakter secara utuh diperlukan unsur artistik lain seperti tata rias dan busana, tetapi tata panggung atau set dekorasi yang dihadirkan dapat memberikan identifikasi umum karakter peran yang ada di dalamnya.

e) Musim

Suasana dalam satu musim berbeda dengan musim lain. Suasana rumah petani pada musim tanam dan musim panen sangatlah berbeda. Suasana musim hujan di satu daerah dan musim kemarau sangatlah berbeda. Tata panggung dapat memberikan gambaran jelas mengenai musim yang sedang dilalui dalam lakon. Penggunaan warna, perabot sehari-hari serta piranti lain dapat dijadikan pedoman untuk mengetahui musim yang sedang berjalan. Petani yang digambarkan membawa cangkul atau peralatan menanam dengan latar belakang sawah berair memberikan gambaran susana musim tanam sedangkan petani yang mengangkut padi memberikan gambaran suasana musim panen. Seorang yang berdiri di bawah payung di sebuah teras gedung memberikan gambaran musim hujan sementara seorang yang

duduk di serambi rumah dengan hanya mengenakan kaos, mengipas-kipaskan tangannya menggambarkan musim panas. Demikianlah, tata panggung dapat memberikan gambaran musim yang sedang terjadi dalam lakon yang dimainkan.

Proses kerja tata panggung dimulai sejak menerima naskah lakon yang hendak dipentaskan. Tidak bisa seorang penata panggung hanya bekerja berdasarkan pesanan seorang sutradara untuk membuat set tertentu tanpa membaca naskah lakon terlebih dahulu. Penata panggung bukanlah seorang pekerja yang hanya menjalankan perintah sutradara atau tim produksi. Ia harus mampu mengembangkan imajinasinya dan mewujudkannya dalam karya tata panggung. Di bawah ini adalah langkah kerja penataan panggung pementasan teater.

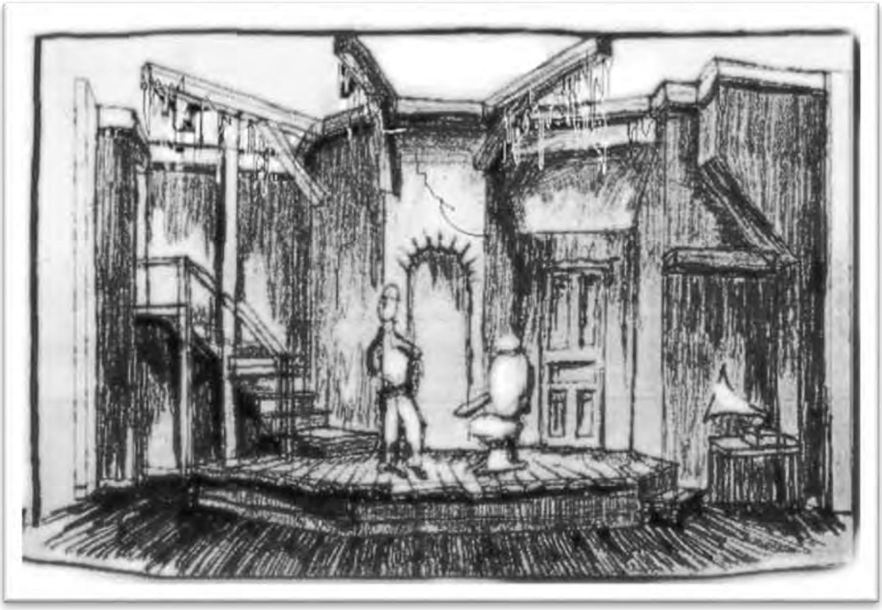
f) Mempelajari Naskah

Seperti yang telah diuraikan di atas, tugas penata panggung dimulai sejak ia menerima naskah lakon yang akan dimainkan. Seluruh imajinasi ruang atau tempat berlangsungnya cerita dapat dipelajari melalui naskah lakon. Tugas penata panggung pada tahap ini adalah menemukan detil lokasi kejadian pada setiap adegan dalam cerita. Semuanya ditulis dengan lengkap dan didata seperti di bawah ini.

(1) Lokasi kejadian (menunjukkan tempat berlangsungnya peristiwa)
(2) Waktu kejadian (menunjukkan tahun, atau era kejadian)
(3) Bentuk atau struktur bangunan sesuai dengan lokasi dan waktu
(4) Model atau gaya perabot sesuai dengan lokasi dan waktu
(5) Lingkungan tempat kejadian
(6) Peralatan apa saja yang diperlukan (piranti tangan untuk para pemain seperti; tongkat, senjata, dan lain sebagainya)
(7) Perpindahan lokasi kejadian dari babak atau adegan satu ke adegan lain
(8) Suasana yang dikehendaki pada setiap adegan

Semua data tersebut digunakan untuk pedoman pembuatan set. Dengan berdasar data-data tersebut perkiraan gambaran lengkap set sudah bisa didapatkan. Selanjutnya, penata panggung bisa membuat sketsa tata panggung. Sketsa ini masih berupa gambaran

kasar yang membutuhkan penyesuaian dengan konsep tata artistik secara menyeluruh.



Gb. 89 Sketsa tata panggung

g) Diskusi Dengan Sutradara

Hasil sketsa yang telah dibuat oleh penata panggung selanjutnya dibawa dalam pertemuan penata artistik dengan sutradara. Dalam pertemuan ini dibahas konsep tata artistik yang akan digunakan dalam pementasan. Sutradara memberikan gambaran dasar tata artsitik yang dikehendaki. Kemudian penata artistik atau sutradara artistik menjelaskan maksud sutradara tersebut secara lebih jelas dalam gambaran tata artistik yang dimaksudkan.

Gambaran tata artistik ini menyangkut seluruh elemen rupa yang akan ditampilkan di atas panggung. Oleh karena itu, desain tata panggung harus senada dengan desain tata rias, dan tata busana. Selain itu, hal yang terpenting adalah interpretasi sutradara dan penata artistik terhadap lakon yang akan dipentaskan. Misalnya; ruang tamu dalam rumah sederhana di pedesaan hendak ditampilkan dalam wujud yang lebih modern. Dalam hal ini, dinding rumah tidak lagi dibuat dari bambu tetapi dari tembok. Perabot yang adapun tidak lagi dari bambu tetapi dari kayu atau bahan lain yang

kelihatan lebih mewah meskipun sederhana. Tata dekorasi tidak dibuat tetap (permanen) tetapi dapat diubah dalam beberapa bentuk. Semua arahan ini dituliskan atau digambarkan dalam konsep tata artistik.

Selanjutnya, penata panggung mempelajari konsep tersebut dan membuat penyesuaian, karena tata panggung dapat diubah dalam beberapa bentuk maka penata panggung kembali membuat sketsa seperti yang dimaksud. Tentu saja dengan tetap berdasarkan pada lakon sehingga setiap bentuk dari perubahan set masih mencerminkan keadaan tempat atau lokasi kejadian yang dinginkan.

h) Menghadiri Latihan

Setelah menentukan gambar tata panggung, maka tugas penata panggung adalah menghadiri latihan. Tata panggung tidak hanya berkaitan dengan keindahan set dekor tetapi juga berkaitan dengan lalu lintas pemain di atas panggung. Tata panggung yang baik tidak ada gunanya jika tidak dapat menyediakan ruang bermain yang leluasa bagi para aktor. Pertimbangan area permainan sangatlah penting.

Bagaimanapun juga tata panggung tidaklah dapat bergerak atau hidup sebagaimana aktor. Oleh karena itu, ruang yang disediakan untuk para aktor dapat menghidupkan gambaran tata panggung yang telah dibuat. Untuk mengetahui detil gerak-gerik aktor di atas pentas maka jalan yang terbaik adalah menghadiri latihan. Semakin sering menghadiri latihan, penata panggung akan semakin tahu ruang yang dibutuhkan oleh aktor untuk bergerak. Dengan demikian ia dapat memperkirakan volume set dekor yang akan dibuat.

Mempelajari panggung bagi penata panggung sangatlah penting. Karakter panggung satu dengan yang lain berbeda. Ada panggung yang luas dan ada yang sempit. Jarak artistik yang disediakan pun berbeda-beda. Semakin lebar jarak artistik maka semakin lebar pula jarak pandang penonton. Hal ini mempengaruhi efek artistik tata panggung. Dalam jarak yang jauh, penonton tidak bisa menangkap detil-detil kecil sehingga hiasan di atas panggung harus dibuat dalam skala yang lebih besar. Jenis panggung juga mempengaruhi tampilan tata panggung. Dalam teater arena yang

penontonnya melingkar tidaklah efektif menggunakan tata panggung yang dapat menghalangi pandangan penonton.



Gb. 90 Tata panggung teater arena Mempelajari Panggung

Dalam panggung *proscenium*, pembuatan set dekorasi dapat mendekati keadaan aslinya. Karena pandangan penonton hanya satu arah dari depan, maka titik prespektif dapat dikreasikan dengan baik. Sementara dalam panggung *thrust,* latar belakang panggung hanya efektif digunakan untuk memberikan pemandangan latar saja. Hal ini disebabkan karena tiga per empat panggung menjorok ke depan sehingga sebagian penonton dapat menyaksikan dari sisi kanan dan kiri panggung. Latar belakang hanya memberikan penegasan pada tata letak perabot di panggung depan (bawah).

Dengan mempelajari detil panggung beserta perlengkapannya, penata panggung akan dapat memperkirakan penataan perabot. Hasil kerja penataan harus nampak indah dari sudut pandang penonton serta memberikan kelegaan ruang bagi pemain. Tata panggung yang baik akan mendukung keseluruhan laku lakon. *Blocking* yang dihasilkan tidak tampak terlalu penuh atau sisa ruang terlalu longgar. Luas area panggung dijadikan patokan skala volume setiap benda atau objek yang akan ditempatkan. Objek-

objek ini selanjutnya akan ditambahi dengan kehadiran pemain. Jika volume objek benda dekorasi terlalu besar maka ruang yang tersisa semakin sempit sehingga gerak aktor tidak leluasa dan *blocking* yang dihasilkan selalu akan nampak padat, berat, dan terkesan melelahkan. Sebaliknya, peletakan objek benda dekorasi yang terlalu kecil akan menyisakan ruang yang luas sehingga aktor harus melipatgandakan tenaganya dalam beraksi. Akibat paling jelek dari keadaan ini adalah aktor dan tata dekorasi akan nampak kecil sehingga panggung terkesan kosong. Oleh karena itu, mempelajari panggung adalah tahap yang harus dilakukan oleh penata panggung.

i) Membuat Gambar Rancangan

Tahap berikutnya adalah membuat gambar rancangan yang telah disesuaikan dengan pilihan sutradara dan area panggung tersedia. Gambar rancangan ini sudah dibuat dengan warna sehingga nampak lebih hidup dan dapat memberikan gambaran sesungguhnya. Gambar rancangan ini belum final, karena masih harus mendapatkan penyesuaian akhir dari sutradara dan tim artistik yang dipimpin oleh penata artistik.

Penggunaan warna dasar serta motif tertentu dalam dekorasi menjadi sorotan utama karena berkaitan dengan warna busana serta warna cahaya. Penentuan warna ini sangat penting karena seorang aktor yang memakai baju berwarna merah dengan latar belakang berwarna merah yang sama akan saling menghilangkan. Akhirnya, aktor tersebut tidak tampak sama sekali dari pandangan penonton.

Penyesuaian warna dengan demikian dimaksudkan untuk memberikan kejelasan gambar panggung yang dihasilkan baik dari sisi tata panggung, busana, maupun tata cahaya. Ketepatan pemilihan warna beserta motif yang digunakan memperindah penampilan dan dapat mendukung keseluruhan laku lakon yang dipentaskan.

j) Penyesuaian Akhir

Setelah mendapatkan penyesuaian dari tim artistik tahap berikutnya adalah membuat gambar rancangan final sesuai kesepakatan. Untuk memberikan kejelasan baik bagi sutradara, pemain, dan tim artistik lain, gambar rancangan ini dibuat dari berbagai macam

sudut. Minimal tiga sudut yaitu tampak depan, sudut kiri atas, dan sudut kanan atas. Jika ada dekor khusus maka harus dibuatkan gambar detil secara khusus. Di bawah ini adalah serangkaian gambar rancangan final hasil penyesuaian akhir yang dilihat dari tiga sudut, yaitu tampak depan atas, kiri atas, dan kanan atas.

k) Membuat Maket

Tahap akhir sebelum proses pengerjaan tata panggung adalah membuat maket atau replika tata panggung. Langkah ini bukanlah suatu keharusan dalam proses penataan panggung, tetapi maket akan memberikan gambaran nyata tata panggung yang akan dikerjakan. Kru tata panggung menggunakan maket sebagai dasar kerja visualisasi tata panggung yang sesungguhnya. Berdasar maket ini pula, sutradara dapat memberikan arahan *blocking* langsung secara konkrit kepada aktor.

Pergantian atau perpindahan perabot kecil yang ada dalam tata panggung juga dapat dijelaskan dengan baik melalui maket. Intinya, dengan adanya maket maka pemain akan mendapatkan gambaran sejelas-jelasnya tata panggung yang disediakan.



Gb. 91 Maket tata panggung

l) Pengerjaan

Tahap terakhir dari kerja tata panggung adalah pengerjaan atau aplikasi desain. Untuk memulai kerja, seorang penata panggung harus mengetahui jenis dan sifat bahan yang akan digunakan, karena tata panggung hanyalah seni ilusi yang menyajikan perwakilan gambaran kenyataan maka bahan yang digunakan pun tidak seperti bahan untuk membuat bangunan sesungguhnya. Meskipun beberapa bahan bangunan nyata dapat digunakan tetapi pengaplikasiannya berbeda.

Tata panggung pada dasarnya dapat dibuat dengan dua bentuk. Pertama adalah bentuk permanen dan yang kedua adalah bentuk bongkar pasang. Tata panggung permanen artinya hanya dapat digunakan sekali dalam satu pementasan di satu panggung. Dengan sifatnya yang seperti ini maka proses pengerjaan bisa dilangsungkan di atas panggung, sehingga waktu yang dibutuhkan untuk berada di atas panggung lebih lama. Tata panggung permanen biasanya dilakukan pada panggung yang tidak memiliki jadwal pementasan yang banyak dan tetap, misalnya panggung di sekolah atau kelompok teater tertentu.



Gb. 92 Detil tata panggung

Tata panggung bongkar pasang adalah tata panggung yang dapat digunakan kembali pada saat yang lain. Teknik pengerjaan harus teliti karena bagian-bagiannya bisa dibongkar untuk kemudian dipasangkan kembali. Teknik ini membutuhkan kerja perancangan yang bagus dan proses yang lebih lama. Kelebihannya adalah proses bisa dilakukan di studio dan hasilnya bisa digunakan berkali-kali.

2. Tata Rias

Tata rias secara umum dapat diartikan sebagai seni mengubah penampilan wajah menjadi lebih sempurna. Tata rias dalam teater mempunyai arti lebih spesifik, yaitu seni mengubah wajah untuk menggambarkan karakter tokoh. Tata Rias dalam teater bermula dari pemakaian kedok atau topeng untuk menggambarkan karakter tokoh. Contohnya, teater Yunani yang memakai topeng lebih besar dari wajah pemain dengan garis tegas agar ekspresinya dapat dilihat oleh penonton. Beberapa teater primitif menggunakan bedak tebal yang biasa dibuat dari bahan-bahan alam, seperti tanah, tulang, tumbuhan, dan lemak binatang.

Fungsi tata rias dalam pertunjukan teater adalah menyempurnakan penampilan wajah, menggambarkan karakter tokoh peran, memberikan efek gerak pada ekspresi pemain, menegaskan garis wajah sesuai karakter tokoh peran, dan menambah aspek dramatik lakon.

a) Menyempurnakan penampilan wajah

Wajah seorang pemain/aktor memiliki kekurangan yang bisa disempurnakan dengan mengaplikasikan tata rias. Seorang pemain, misalnya, memiliki hidung yang kurang mancung, mata yang tidak ekspresif, bibir yang kurang tegas, dan sebagainya. Tata rias bisa menyempurnakan kekurangan tersebut sehingga muncul kesan hidung tampak mancung, mata menjadi lebih ekspresif, dan bibir bergaris tegas. Penyempurnaan wajah dilakukan pada pemain yang secara fisik telah sesuai dengan tokoh yang dimainkan. Misalnya, seorang remaja memerankan siswa sekolah. Tata rias tidak perlu mengubah usia, tetapi cukup menyempurnakan dengan mengoreksi kekurangan yang ada untuk disempurnakan.



Gb. 93 Makeup karakater Opera Peking

b) Menggambarkan karakter tokoh peran

Tata rias dalam kaitannya dengan karakter tokoh peran berfungsi melukiskan watak tokoh dengan mengubah wajah pemeran menyangkut aspek umur, ras, bentuk wajah dan tubuh. Karakter wajah merupakan cermin kejiwaan dan latar sosial tokoh yang hadir secara nyata. Misalnya, seorang yang optimis digambarkan dengan tarikan sudut mata cenderung ke atas. Sebaliknya, tokoh yang pesimistis cenderung memiliki karakter garis mata yang menurun. Tata rias memiliki kemampuan dalam mengubah sekaligus menampilkan karakter yang berbeda dari seorang pemeran.

c) Memberikan efek gerak pada ekspresi pemain

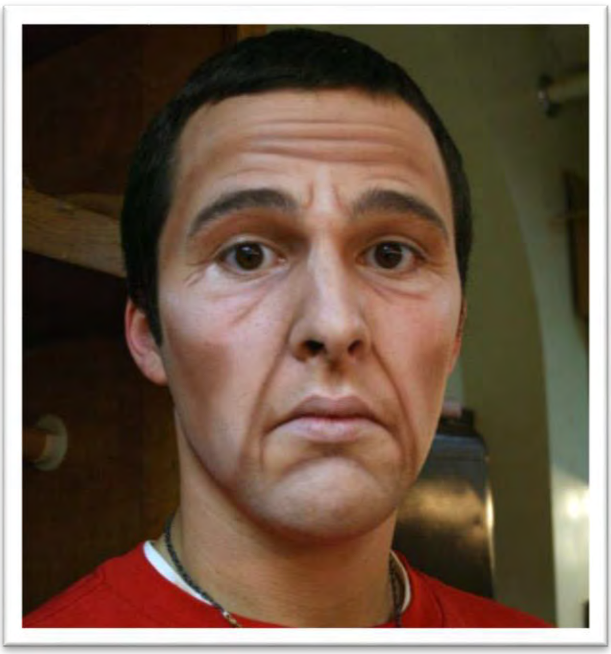
Tata rias sangat diperlukan untuk menampilkan dimensi wajah pemain. Tata rias memberikan penegasan garis-garis wajah karakter tokoh peran, sehingga saat berekspresi muncul efek gerak yang tegas dan dapat ditangkap oleh penonton. Seorang penata rias harus mencermati gerak ekspresi wajah untuk menentukan garis yang akan dibuat.

d) Menegaskan garis wajah sesuai karakter tokoh peran

Dalam menampilkan wajah sesuai dengan karakter tokoh peran membutuhkan garis baru yang membentuk wajah baru. Fungsi garis tidak sekedar menegaskan, tetapi juga menambahkan sehingga terbentuk tampilan yang berbeda dengan wajah asli pemain. Misalnya, seorang remaja yang memerankan seorang yang telah berumur 50 tahun. Wajah perlu ditambahkan garis-garis kerutan sesuai wajah seorang yang berusia 50 tahun. Seorang yang berperan menjadi tokoh binatang, maka perlu membuat garis-garis baru sesuai dengan karakter wajah binatang yang diperankan.

e) Menambah aspek dramatik lakon

Jalinan peristiwa dalam pementasan teater selalu tumbuh dan berkembang. Tokoh-tokoh peran mengalami berbagai peristiwa sehingga terjadi perubahan dan penambahan tata rias. Misalnya, seorang tokoh peran tertusuk belati, tertembak atau tersayat wajahnya, maka dibutuhkan tata rias yang memberikan efek sesuai dengan kebutuhan. Tata rias bisa memberikan efek dramatik dari peristiwa-peristiwa yang terjadi dengan menciptakan efek tertentu sesuai dengan kebutuhan.



Gb. 94 Rias usia tua

Penataan rias membutuhkan waktu yang tidak sebentar, tergantung dari jumlah pemain dan tingkat kesulitan pekerjaan. Pengubahan karakter wajah pemain menjadi karakter wajah tokoh peran terkadang memerlukan waktu dan tempat tersendiri. Oleh karena tahapan atau langkah-langkah menata rias perlu ditentukan agar memudahkan pekerjaan. Langkah menata rias yang efektif adalah persiapan, perencanaan, persiapan tempat, kesiapan bahan dan alat, kesiapan pemain, kesiapan desain, dan merias.

a) Persiapan

Persiapan merupakan tahapan yang penting dalam praktek tata rias. Seorang penata rias perlu melakukan persiapan berupa perencanaan, persiapan tempat, bahan dan peralatan, serta persiapan pemain.

b) Perencanaan

Perencanaan dimulai dengan diskusi dengan sutradara, pemain, dan penata artistik yang lain. Penata rias mencatat masukan-masukan dari sutradara terkait dengan tata rias. Catatan sutradara sebagai masukan bagi penata rias untuk membuat desain atau rancangan.

c) Persiapan Tempat

Tempat merias memiliki pengaruh yang besar terhadap keberhasilan sebuah hasil kerja tata rias. Hal yang perlu diperhatikan terkait dengan tempat adalah perlengkapan tempat rias. Tempat rias idealnya memiliki cermin yang dilengkapi dengan penerangan yang cukup. Cermin yang dibutuhkan untuk tata rias setidaknya berukuran relatif besar sehingga mampu menangkap bagian tubuh dan wajah pemain secara utuh. Cermin idealnya juga terpasang di almari kabinet yang memiliki tempat untuk meletakkan bahan dan peralatan tata rias. Kursi yang dibutuhkan idealnya adalah kursi hidrolik yang bisa diputar dan dinaik-turunkan secara otomatis sehingga penata rias tidak perlu membungkuk atau berpindah tempat.

Perlengkapan lain yang harus dikontrol oleh penata rias adalah ketersediaan tata cahaya yang memadai. Idealnya terdapat lampu yang dipasang secara frontal pada sisi kanan dan kiri cermin. Lampu penerangan yang sifatnya umum, idealnya dipasang di

langit-langit atas di belakang meja rias. Apabila penerangan kurang memadai, maka penata rias bisa minta pada bagian yang bertanggung jawab untuk memasang cahaya tambahan. Hal ini penting karena berpengaruh langsung pada warna tata rias.

d) Kesiapan Bahan dan Alat

Seorang penata rias harus tahu bahan apa saja yang dibutuhkan untuk melakukan kerjanya. Bahan-bahan harus disiapkan dalam jumlah yang cukup sesuai kebutuhan. Misalnya, untuk suatu pementasan menangani 8 pemain, maka diperhitungkan kebutuhan kapas, pembersih, shadow, dan sebagainya. Demikian juga peralatan yang dibutuhkan. Bahan dan peralatan ditata sedemikian rupa dan harus diketahui secara persis tempatnya agar saat praktek tidak disibukkan dengan mencari bahan atau alat yang harus digunakan.



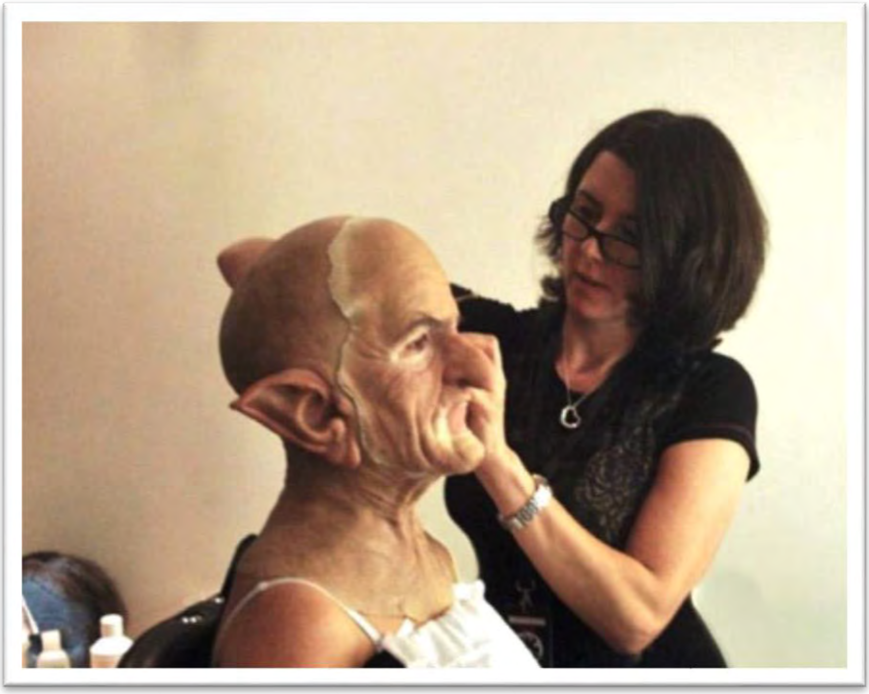
Gb. 95 Desain tata riasKesiapan Pemain

Seorang penata rias harus bisa mengukur berapa waktu yang dibutuhkan untuk menyelesaikan pekerjaannya. Termasuk menghitung berapa waktu yang dibutuhkan untuk melakukan

persiapan seorang pemain untuk siap dirias. Persiapan seorang pemain dapat dipaparkan sebagai berikut.

e) Kesiapan Desain

Desain adalah rancangan berupa gambar atau sketsa sebagai dasar penciptaan. Membuat desain pada dasarnya adalah menuangkan gagasan dalam bentuk gambar atau sketsa. Proses tata rias memerlukan desain sebelum bahan-bahan kosmetik diaplikasikan pada wajah pemain. Desain mempermudah kerja penata rias dengan hasil yang maksimal. Membuat desain merupakan tata cara kerja yang perlu ditradisikan.



Gb. 96 Proses merias

f) Merias

Desain tata rias pada akhirnya diaplikasikan kepada pemeran. Seorang penata rias bekerja berdasarkan desain yang telah dibuat. Seorang penata rias bisa menyerahkan sebagian pekerjaannya pada seorang asisten dengan tetap berpedoman pada desain. Penata rias melakukan kontrol dan penyempurnaan agar hasil yang dicapai sebagaimana yang diharapkan.

3. Tata Busana

Tata busana adalah seni pakaian dan segala perlengkapan yang menyertai untuk menggambarkan tokoh. Tata busana termasuk segala asesoris seperti topi, sepatu, syal, kalung, gelang , dan segala unsur yang melekat pada pakaian. Tata busana dalam teater memiliki peranan penting untuk menggambarkan tokoh. Pada era teater primitif, busana yang dipakai berasal dari bahan-bahan alami, seperti tumbuhan, kulit binatang, dan batu-batuan untuk asesoris. Ketika manusia menemukan tekstil dengan teknologi pengolahan yang tinggi, maka busana berkembang menjadi lebih baik.

Tata busana dapat dibuat berdasar budaya atau zaman tertentu. Untuk membuat tata busana sesuai dengan adat dan kebudayaan daerah tertentu maka diperlukan referensi khusus berkaitan dengan adat dan kebudayaan tersebut. Jenis busana ini tidak bisa disamakan antara daerah satu dengan daerah lain. Masing-masing memiliki ciri khasnya. Sementara itu tata busana menurut zamannya bisa digeneralisasi. Artinya, busana pada zaman atau dekade tertentu memiliki ciri yang sama.



Gb. 97 Tata busana teater

Fungsi tata busana dalam kehidupan sehari-hari untuk melindungi tubuh, mencitrakan kesopanan, dan memenuhi hasrat manusia akan keindahan. Namun tata busana dalam teater memiliki fungsi yang lebih kompleks yaitu untuk mencitrakan keindahan penampilan, membedakan satu pemain dengan pemain yang lain, menggambarkan karakter tokoh peran, memberikan efek gerak pemain, dan memberikan efek dramatik.

a) Mencitrakan Keindahan Penampilan

Tata busana dalam teater berfungsi sebagai bentuk ekspresi untuk tampil lebih indah dari penampilan sehari-hari. Pementasan teater adalah suatu tontonan yang mengandung aspek keindahan. Pada era teater primitif, hasrat untuk tampil berbeda dan lebih indah dari tampilan sehari-hari telah muncul. Busana pementesan teater dibuat secara khusus dan dilengkapi dengan asesoris sesuai kebutuhan pementasan. Teater di Inggris pada masa pemerintahan Ratu Elizabeth (1580 – 1640), memakai busana sehari-hari yang dibuat lebih indah dengan mengaplikasikan perhiasan dan penambahan bahan-bahan yang mahal dan mewah.

b) Membedakan Satu Pemain Dengan Pemain Yang Lain

Pementasan teater menampilkan tokoh yang bermacam-macam karakter dan latar belakang sosialnya. Penonton membutuhkan suatu penampilan yang berbeda-beda antara satu tokoh dengan tokoh yang lain. Busana menjadi salah satu tanda penting untuk membedakan satu tokoh dengan tokoh yang lain. Penampilan busana yang berbeda akan menunjukkan ciri khusus seorang tokoh, sehingga penonton mampu mengidentifikasikan tokoh dengan mudah.

c) Menggambarkan Karakter Tokoh Peran

Fungsi penting busana dalam teater adalah untuk menggambarkan karakter tokoh peran. Perbedaan karakter dalam busana dapat ditampilkan melalui model, bentuk, warna, motif, dan garis yang diciptakan. Melalui busana, penonton terbantu dalam menangkap karakter yang berbeda dari setiap tokoh. Contohnya, tokoh seorang pelajar yang pendiam, rajin, dan alim, busananya cenderung rapi, sederhana, dan tanpa asesoris yang berlebihan. Sebaliknya, tokoh seorang pelajar yang bandel, brutal, dan sering membuat onar,

busananya dilengkapi asesoris dan cara pemakaiannya seenaknya tidak sesuai dengan ketentuan yang ditetapkan sekolah.

d) Memberi Ruang Gerak Pemain

Tata busana memiliki fungsi memberikan ruang gerak kepada pemain untuk mengekspresikan karakternya. Busana diciptakan untuk memberikan ruang gerak pemain sehingga segala bentuk gerak dapat diekspresikan secara maksimal. Pemain memiliki bentuk dan karakteristik gerak yang berbeda dan membutuhkan bentuk dan gaya busana yang berbeda pula. Busana bukan sebagai penghalang bagi aktivitas pemain, sebaliknya memberi keluasan gerak pemain. Dalam Opera Cina, busana dirancang khusus untuk adegan-adegan perang yang akrobatik.

e) Memberikan Efek Dramatik

Busana juga berfungsi memberikan efek dramatik. Busana mendukung dramatika sebuah adegan dalam lakon. Gerak pemain akan lebih ekspresif dan dramatik dengan adanya busana. Efek dramatik busana juga bisa muncul dari perkembangan tokoh, contohnya busana tokoh yang mengalami kejayaan pada babak awal kemudian berubah busananya ketika mengalami kejatuhan. Selain itu, saat busana dipakai untuk bermain bisa melahirkan bentuk dan efek gerak tertertu yang mampu memukau.



Gb. 98 Tata busana berlatar sejarah

Membuat busana untuk pementasan teater membutuhkan persiapan yang matang dengan tata urutan kerja yang sistematik. Seorang perancang busana tidak bisa kerja sendiri, karena karyanya berhubungan dengan tata artistik lain. Tahapan kerja penata busana dalam proses pementasan teater adalah menganalisis naskah, diskusi dengan sutradara dan tim artistik, mengenal pemain, persiapan produksi, desain, dan pengerjaan.

a) Menganalisis Naskah

Naskah adalah sumber gagasan dari sebuah pementasan teater. Gagasan kreatif seorang penata busana mengacu langsung pada naskah yang akan dipentaskan. Menganalisis naskah artinya adalah memahami naskah secara utuh. Seorang penata busana menganalisis naskah untuk mengetahui jenis busana, model, warna, tekstur, dan motif yang dibutuhkan.



Gb. 99 Sketsa tata busana

Memahami naskah bermula dari mempelajari tokoh. Keutuhan tokoh yang menyangkut dimensi fisik, psikologis, serta latar sosial sangat menentukan arah rancangan busana. Seorang penata busana perlu juga mempelajari aktivitas tokoh yang menyangkut karakteristik akting. Seorang tokoh dalam naskah mungkin banyak melakukan adegan perkelahian dengan motif gerak silat, sehingga penata busana perlu membuat busana yang memiliki pola tertentu sehingga memberi ruang gerak secara maksimal. Dengan mempelajari naskah, seorang penata busana bisa mengetahui perubahan busana dalam setiap adegan atau babak. Semua aspek yang menyangkut fungsi busana dalam sebuah pementasan perlu dicermati oleh penata busana.

Memahami naskah akan memberikan ide-ide kreatif terhadap penata busana. Saat mempelajari naskah, seorang penata busana perlu membuat catatan-catatan penting terkait dengan gagasannya maupun hal-hal yang akan didiskusikan dengan tim artistik yang lain. Seorang penata busana juga perlu mencatat kesulitan-kesulitan, baik menyangkut model busana, maupun aspek teknik. Dengan mempelajari naskah dengan baik, seorang penata busana memperoleh gambaran yang utuh tentang rancangan busana yang dibutuhkan.

b) Diskusi Dengan Sutradara dan Tim Artistik

Penata busana perlu melakukan diskusi dengan sutradara untuk memperoleh pemahaman yang sama terhadap naskah. Gagasan sutradara tentang busana juga merupakan masukan yang penting bagi penata busana. Diskusi yang dilakukan dengan sutradara menyangkut model busana, bentuk, warna, motif, garis, serta kemungkinan-kemungkinan akting yang membawa konsekuensi pada rancangan busana. Masukan sutradara menjadi landasan untuk membuat desain.

Diskusi dengan tim artistik menjadi proses kerja yang penting bagi seorang penata busana. Khususnya dengan penata cahaya. Pencahayaan berpengaruh langsung pada dimensi dan warna busana. Penata busana perlu menyampaikan warna yang dipakai sehingga tidak memunculkan efek-efek lain yang tidak diinginkan. Dalam diskusi, semua gagasan artistik diungkapkan untuk mencapai kesepakatan pengolahan unsur-unsur estetiknya.



Gb. 100 Tata busana berlatar budaya

c) Mengenal Pemain

Membuat busana terkait langsung bentuk tubuh pemain. Tokoh dalam naskah mempunyai karakteristik tubuh yang tidak selalu sesuai dengan bentuk tubuh pemain. Bentuk tubuh pemain memiliki kelebihan dan kekurangan yang perlu dipertimbangkan dalam membuat rancangan busana. Oleh karena itu, penata busana perlu mencatat dengan cermat karakteristik tubuh pemain. Anatomi tubuh yang tidak sesuai perlu dicarikan solusinya sehingga sesuai dengan kebutuhan tokoh.

d) Persiapan Produksi

Desain busana menentukan pengadaan dan produksi. Pengadaan dan produksi akan terkait dengan waktu, biaya, serta tenaga yang terlibat. Pengadaan busana dengan cara memadukan busana yang sudah ada, membutuhkan waktu dan biaya yang relatif sedikit. Sebaliknya, busana yang harus diproduksi membutuhkan waktu, biaya, serta tenaga yang relatif banyak. Hal ini perlu dipertimbangkan agar busana dapat disediakan tepat pada waktu yang telah ditentukan.

Selain itu, persiapan pementasan juga merupakan hal yang penting. Persiapan pementasan perlu pengelolaan tersendiri. Pengelolaan persiapan pementasan dapat dilakukan dengan cara mengelompokkan busana berdasarkan tokoh. Busana untuk masing-masing tokoh dikelompokkan tersendiri dengan catatan khusus terkait dengan jenis busana, asesoris, serta peralatan yang dibutuhkan. Busana-busana yang membutuhkan perlakukan khusus, seperti harus diseterika, dibuat kusut, dirancang untuk sobek saat dipakai akting, dan sebagainya, juga harus diperhatikan. Penata busana juga perlu memperhatikan pergantian busana tiap babak atau adegan. Semuanya harus ditata dalam alur kerja yang sistematis.

e) Desain

Desain busana berarti rancangan tentang suatu bentuk dan model busana. Desain menjadi media untuk menggambarkan gagasan perancang busana. Fungsi lain dari desain adalah sebagai alat mengkomunikasikan gagasan kepada orang lain untuk dapat diwujudkan dalam bentuk busana yang sebenarnya. Secara garis besar, desain dibedakan menjadi dua, yaitu desain ilustrasi dan desain produksi.

Desain ilustrasi busana merupakan desain dasar yang tidak memiliki keterangan spesifik tentang busana. Ilustrasi busana berupa gambar yang menjadi gagasan dasar dan membutuhkan penjabaran teknik apabila hendak diproduksi.

Desain ilustrasi dengan gambar detail realistik akan memberikan kemudahan bagi sutradara dan tim tata artistik yang lain untuk memahami. Tetapi karena desain ilustrasi masih merupakan tahap

awal tentunya akan sedikit menyulitkan bagi penata busana untuk menggambar desain ulang setelah mendapatkan penyesuaian dari sutradara. Pada tahap awal, gambar desain berupa sketsa lebih dianjurkan, karena masih adanya penyesuaian di sana-sini sehingga tidak terlalu menyulitkan dalam mengubah gambar desainnya.



Gb. 101 Desain tata busana

Desain produksi adalah desain yang dibuat dengan tujuan untuk diproduksi. Oleh karena itu mengandung keterangan-keterangan teknik yang rinci, dan jelas sehingga dapat dibaca dan diwujudkan ke dalam bentuk busana yang sesungguhnya.

f) Pengerjaan

Pengerjaan busana untuk pementasan teater tergantung dari desain untuk menentukan teknik pengerjaan. Suatu busana mungkin tidak perlu dibuat, karena dapat memanfaatkan busana yang ada untuk ditata sedemikian rupa sesuai dengan rancangan. Akan tetapi, desain busana hanya bisa diwujudkan dengan memproduksi, mulai dari menyiapkan bahan sampai proses penjahitan.

4. Tata Suara

Tata adalah suatu usaha pengaturan terhadap sesuatu bentuk, benda dan sebagainya untuk tujuan tertentu. Suara adalah getaran yang dihasilkan oleh sumber bunyi biasanya dari benda padat yang merambat melalui media atau perantara. Perantara dapat berupa benda padat, cair, dan udara kepada alat pendengaran. Tata suara adalah suatu usaha untuk mengatur, menempatkan dan memanfaatkan berbagai sumber suara sesuai dengan etika dan estetika untuk suatu tujuan tertentu, misalnya untuk pidato, penyiaran, *recording,* dan pertunjukan teater.



Gb. 102 Peralatan tata suara

Tata suara berakibat langsung pada pendengaran manusia. Selaput pendengaran atau gendang telinga menerima getaran yang merambat melalui udara sesuai degan besar kecilnya suara yang dihasilkan oleh sumber bunyi atau suara. Bentuk dari getaran tersebut adalah kerapatan dan kerenggangan udara yang disebut dengan gelombang suara. Gelombang suara yang sampai pada rongga telinga dapat menggetarkan selaput gendang pendengaran dan menimbulkan rangsangan pada ujung-ujung syaraf pendengaran. Rangsangan getaran udara yang berulang-ulang akan diteruskan ke pusat syaraf atau otak, apabila getaran yang berasal dari sumber bunyi berhasil mencapai otak melalui alat pendengaran, maka kita dapat mengatakan mendengar bunyi atau suara.

Dalam pertunjukan teater, suara memiliki peranan yang penting dalam menyampaikan cerita. Karena media dasarnya adalah lakon yang diucapkan, maka meskipun gerak pemain juga penting, tetapi verbalisasi cerita tersampaikan melalui suara. Tata suara memiliki beberapa fungsi, yaitu.

a) Menyampaikan pesan tentang keadaan yang sebenarnya kepada pendengar atau penonton.
b) Menekankan sebuah adegan atau peristiwa tertentu dalam lakon, baik melalui efek suara atau alunan musik yang dibuat untuk menggambarkan suasana atau atmosfir suatu tempat kejadian.
c) Menentukan tempat dan suasana tertentu, keadaan tenang, tegang, gembira maupun sedih, misalnya seperti suara ombak, camar dan angin memperkuat latar cerita di tepi pantai.
d) Menentukan atau memberikan informasi waktu. Bunyi lonceng jam dinding, ayam berkokok, suara burung hantu, dan lain sebagainya.
e) Untuk menjelaskan datang dan perginya seorang pemain. Ketukan pintu, suara motor menjauh, dan suara langkah kaki, gebrakan meja, dan lain sebagainya.
f) Sebagai tanda pengenal suatu acara atau musik identitas cara (soundtrack). Musik yang berirama jenaka bisa memberikan gambaran bahwa pertunjukan yang akan disaksikan bernuansa komedi, sementara musik yang berat dan tegang dapat memberikan gambaran pertunjukan dramatik.
g) Menciptakan efek khayalan atau imajinasi dengan menghadirkan suara-suara aneh di luar kelaziman.

h) Sebagai peralihan antara dua adegan, sebagai fungsi perangkai atau pemisah adegan, biasanya musik pendek yang dibuat khusus untuk suatu drama atau ceritera.
i) Sebagai tanda mulai dan menutup suatu adegan atau pertunjukan. Tone buka dan tone penutup, ada juga yang diambil dari potongan *soundtrack*.

Semua fungsi tata suara berkaitan dengan instrumen yang menghasilkan bunyi. Dalam kasus ilustrasi musik pertunjukan, tata suara menggunakan perlengkapan elektronis. Dengan demikian, penataan suara harus mempertimbangkan keseimbangan antara suara aktor dan suara musik ilustrasi. Demikian pula pada saat fungsi suara untuk memulai sebuah adegan. Pengaturan tinggi rendahnya suara harus diperhitungkan sehingga ketika dialog pemain sudah mulai berjalan semuanya akan terdengar dengan jelas.



Gb. 103 Persiapan penataan tata suara

Dalam khasanah teater, tata suara sangat dominan terutama dalam pentas drama musikal atau opera. Di Indonesia, pentas operet menggunakan instrumen musik secara langsung seperti halnya band dan pemainnya sering menyanyi seperti penyanyi. Bahkan dalam

beberapa pertunjukan hiburan, dialog pemain juga menggunakan mikrofon. Pada pentas semacam ini, peranan tata suara penting sekali. Berbeda dengan jenis teater lain yang lebih mengandalkan suara akustik. Langkah kerja penataan suara secara besaran dibagi ke dalam tiga tahap yaitu persiapan, penataan, dan pengecekan.

a) Persiapan

Untuk mempersiapkan pertunjukan teater seorang penata suara wajib mengetahui jenis dan karakter instrumen yang akan digunakan. Setiap jenis instrumen memiliki keluaran suara yang berbeda dan butuh pengolahan yang berbeda pula. Hasil penataan suara harus bersih dan imbang karena dalam pertunjukan teater terkadang vokal pemain tidak menggunakan mikropon. Untuk hasil terbaik perlu yang perlu dilakukan dalam tahap persiapan adalah membuat daftar peralatan yang akan dipergunakan, menentukan jenis mikropon yang akan digunakan, memahami karakter panggung pertunjukan, menentukan jumlah kekuatan keluaran suara, dan mempersiapkan semua alat bahan yang dibutuhkan.

b) Penataan

Untuk menghasilkan suara yang baik adalah dengan melakukan penataan mikrofon dan peralatan audio yang dipergunakan. Persyaratan yang lain adalah keseimbangan, keselarasan, dan keserasian suara luaran. Untuk hasil terbaik, langkah pertama yang harus dilakukan adalah membuat gambar *layout* penempatan mikrofon terhadap sumber suara. Sumber suara atau bunyi yang hanya dapat ditangkap melalui mikrofon disebut dengan sumber suara akustik dan sumber suara yang dihasilkan oleh peralatan elektronik dikategorikan dengan sumber suara elektrik. Sumber suara akustik antara lain, bunyi gamelan, binatang, manusia, angin, air, hujan, peralatan musik akustik dan lain-lain. Sedangkan sumber suara elektrik antara lain, *keyboard*, gitar elektrik, televisi, *tape recorder*, *audio and video player*, dan lain sebagainya.

c) Pengecekan

Setelah semua peralatan ditata dengan baik, pengecekan perlu dilakukan. Kualitas suara yang jernih, imbang, dan sesuai dengan karakter sangat diperhatikan. Perlu latihan teknik tersendiri untuk menyesuaikan tata suara. Setiap instrumen dicoba secara mandiri. Kemudian semua instrumen dimainkan secara bersama digabung

dengan vokal pemain yang tidak menggunakan mikropon. Jika masih terjadi kekurangserasian dilakukan perbaikan. Proses ini dilakukan berkali-kali dengan ketelitian dan kehati-hatian sampai hasil maksimal tercapai. Setelah semua dicek dengan baik, maka tata suara sudah siap diaplikasikan dalam pementasan.

5. Tata Cahaya

Cahaya adalah unsur tata artistik yang paling penting dalam pertunjukan teater. Tanpa adanya cahaya maka penonton tidak akan dapat menyaksikan apa-apa. Dalam pertunjukan era primitif manusia hanya menggunakan cahaya matahari, bulan atau api untuk menerangi. Sejak ditemukannya lampu penerangan manusia menciptakan modifikasi dan menemukan hal-hal baru yang dapat digunakan untuk menerangi panggung pementasan. Tata cahaya yang hadir di atas panggung dan menyinari semua objek sesungguhnya menghadirkan kemungkinan bagi sutradara, aktor, dan penonton untuk saling melihat dan berkomunikasi.



Gb. 104 Warna-warni tata cahaya

Semua objek yang disinari memberikan gambaran yang jelas kepada penonton tentang segala sesuatu yang akan dikomunikasikan. Dengan

cahaya, pekerja artistik pementasan teater dapat menghadirkan ilusi imajinatif. Banyak hal yang bisa dikerjakan bekaitan dengan peran tata cahaya tetapi fungsi dasar tata cahaya ada empat yaitu penerangan, dimensi, pemilihan, dan atmosfir (Carpenter, 1988: 1).

a) Penerangan

Inilah fungsi yang paling mendasar dari tata cahaya. Lampu memberi penerangan pada pemain dan setiap obyek yang ada di atas panggung. Istilah penerangan dalam tata cahaya panggung bukan hanya sekedar memberi efek terang sehingga bisa dilihat tetapi memberi penerangan bagian tertentu dengan intensitas tertentu. Tidak semua area di atas panggung memiliki tingkat terang yang sama tetapi diatur dengan tujuan dan maksud tertentu sehingga menegaskan pesan yang hendak disampaikan melalui laku aktor di atas pentas.

b) Dimensi

Dengan tata cahaya kedalaman sebuah objek dapat dicitrakan. Dimensi dapat diciptakan dengan membagi sisi gelap dan terang atas objek yang disinari sehingga membantu perspektif tata panggung. Jika semua obyek diterangi dengan intensitas yang sama maka gambar yang akan tertangkap oleh mata penonton menjadi datar. Dengan pengaturan tingkat intensitas serta pemilahan sisi gelap dan terang maka dimensi objek akan muncul.

c) Pemilihan

Tata cahaya dapat dimanfaatkan untuk menentukan obyek dan area yang hendak disinari. Jika dalam film dan televisi sutradara dapat memilih adegan menggunakan kamera maka sutradara panggung melakukannya dengan cahaya. Dalam teater, penonton secara normal dapat melihat seluruh area panggung, untuk memberikan fokus perhatian pada area atau aksi tertentu sutradara memanfaatkan cahaya. Pemilihan ini tidak hanya berpengaruh bagi perhatian penonton tetapi juga bagi para aktor di atas pentas serta keindahan tata panggung yang dihadirkan.

d) Atmosfir

Hal yang paling menarik dari fungsi tata cahaya adalah kemampuannya menghadirkan suasana yang mempengaruhi emosi penonton. Kata “atmosfir” digunakan untuk menjelaskan suasana serta emosi yang terkandung dalam peristiwa di atas pentas. Tata cahaya mampu menghadirkan suasana yang dikehendaki dalam cerita atau lakon. Sejak ditemukannya teknologi pencahayaan panggung, efek lampu dapat diciptakan untuk menirukan cahaya bulan dan matahari pada waktu-waktu tertentu. Misalnya, warna cahaya matahari pagi berbeda dengan siang hari. Sinar mentari pagi membawa kehangatan sedangkan sinar mentari siang hari terasa panas. Inilah gambaran suasana dan emosi yang dapat dimunculkan oleh tata cahaya.

Masing-masing fungsi tata cahaya di atas saling berinteraksi atau saling mempengaruhi. Fungsi penerangan dilakukan dengan cara memilih area tertentu untuk memberikan gambaran dimensional objek, suasana, dan emosi peristiwa (Fraser, 2007:10). Selain keempat fungsi pokok tersebut, tata cahaya memiliki fungsi pendukung yang dikembangkan secara berlainan oleh masing-masing ahli tata cahaya. Beberapa fungsi pendukung yang dapat ditemukan dalam tata cahaya di antaranya adalah gerak, gaya, komposisi, penonjolan, dan pemberian tanda.

a) Gerak

Tata cahaya tidaklah statis. Sepanjang pementasan, cahaya selalu bergerak dan berpindah dari area satu ke area lain, dari objek satu ke objek lain. Gerak perpindahan cahaya ini mengalir sehingga kadang-kadang perubahannya disadari oleh penonton dan kadang tidak. Jika perpindahan cahaya bergerak dari aktor satu ke aktor lain dalam area yang berbeda, penonton dapat melihatnya dengan jelas. Tetapi pergantian cahaya dalam satu area ketika adegan tengah berlangsung terkadang tidak secara langsung disadari. Tanpa sadar penonton dibawa ke dalam suasana yang berbeda melalui perubahan cahaya.

b) Gaya

Cahaya dapat menunjukkan gaya pementasan yang sedang dilakonkan. Gaya realis atau naturalis yang mensyaratkan detil kenyataan mengharuskan tata cahaya mengikuti cahaya alami seperti matahari, bulan atau lampu meja. Dalam gaya surealis tata

cahaya diproyeksikan untuk menyajikan imajinasi atau fantasi di luar kenyataan sehari-hari. Dalam pementasan komedi atau dagelan tata cahaya membutuhkan tingkat penerangan yang tinggi sehingga setiap gerak lucu yang dilakukan oleh aktor dapat tertangkap jelas oleh penonton.

c) Komposisi

Cahaya dapat dimanfaatkan untuk menciptakan lukisan panggung melalui tatanan warna yang dihasilkannya. Dalam beberapa gaya pementasan yang mengedepankan tata cahaya sebagai cahaya alami komposisi warna cahaya disesuaikan dengan kenyataan. Namun dalam gaya pementasan yang menghendaki simbol-simbol tertentu, komposisi warna cahaya bisa mengahdirkan fantasi atau imajinasi tertentu.

d) Penonjolan

Tata cahaya dapat memberikan penekanan tertentu pada adegan atau objek yang dinginkan. Penggunaan warna serta intensitas dapat menarik perhatian penonton sehingga membantu pesan yang hendak disampaikan. Sebuah bagian bangunan yang tinggi yang senantiasa disinari cahaya sepanjang pertunjukan akan menarik perhatian penonton dan menimbulkan pertanyaan sehingga membuat penonton menyelidiki maksud dari hal tersebut.

e) Pemberian tanda

Cahaya berfungsi untuk memberi tanda selama pertunjukan berlangsung. Misalnya, *fade out* untuk mengakhiri sebuah adegan, *fade in* untuk memulai adegan dan *black out* sebagai akhir dari cerita. Dalam pementasan teater tradisional, *black out* biasanya digunakan sebagai tanda ganti adegan diiringi dengan pergantian set dekorasi.

Proses kerja penataan cahaya dalam pementasan teater membutuhkan waktu yang lama. Seorang penata cahaya tidak hanya bekerja sehari atau dua hari menjelang pementasan. Kejelian sangat diperlukan, karena fungsi tata cahaya tidak hanya sekedar menerangi panggung pertunjukan. Kehadiran tata cahaya sangat membantu dramatika lakon yang dipentaskan. Tidak jarang sebuah pertunjukan tampak

spektakuler karena kerja tata cahayanya yang hebat. Untuk hasil yang terbaik, penata cahaya perlu memiliki langkah atau prosedur kerja.

Langkah kerja atau prosedur kerja pada dibuat untuk mempermudah kerja seseorang. Karena tugasnya tidak hanya sekedar memasang, menyalakan, dan mematikan lampu, maka penata cahaya harus merencanakan kerjanya dengan baik. Beberapa langkah kerja yang bisa diterapkan sejak awal produksi adalah mempelajari naskah, diskusi dengan sutradara, mempelajari desain busana, mempelajari desain tata panggung, memeriksa panggung dan perlengkapan, mengamati latihan, membuat konsep, membuat plot cahaya, membuat desain tata cahaya, menata dan mencoba, dan yang terakhir adalah pementasan.

a) Mempelajari Naskah

Naskah lakon adalah bahan dasar ekspresi artistik pementasan teater. Semua kreativitas yang dihasilkan mengacu pada lakon yang dipilih. Tidak hanya sutradara dan aktor yang perlu mempelajari naskah lakon. Penata cahaya pun perlu mempelajari naskah lakon. Berbeda dengan aktor yang berkutat pada karakter tokoh peran, penata cahaya mempelajari lakon untuk menangkap maksud lakon serta mempelajari detil latar waktu, dan tempat kejadian peristiwa.

Mempelajari tempat kejadian peristiwa akan memberikan gambaran pada penata cahaya tempat cerita berlangsung, suasana dan piranti yang digunakan. Mungkin ada piranti yang menghasilkan cahaya seperti obor, lilin, lampu belajar, dan lain sebagainya yang digunakan dalam cerita tersebut. Ini semua menjadi catatan penata cahaya. Setiap sumber cahaya menghasilkan warna dan efek cahaya yang berbeda yang pada akhirnya akan memberikan gambaran suasana.

Tempat berlangsungnya cerita juga memberikan gambaran cahaya. Peristiwa yang terjadi di dalam ruang memiliki pencahayaan yang berbeda dengan di luar ruang. Jika dihubungkan dengan waktu kejadian maka gambaran detil cahaya secara keseluruhan akan didapatkan. Jika perstiwa terjadi di luar ruang pada siang hari berbeda dengan sore hari. Peristiwa yang terjadi di luar ruang memerlukan pencahayaan yang berbeda antara di sebuah taman

kota dan di teras sebuah rumah. Semua hal yang berkaitan dengan ruang dan waktu harus menjadi catatan penata cahaya.

b) Diskusi Dengan Sutradara

Penata cahaya perlu meluangkan waktu khusus untuk berdiskusi dengan sutradara. Setelah mempelajari naskah dan mendapatkan gambaran keseluruhan kejadian peristiwa lakon, penata cahaya perlu mengetahui interpretasi dan keinginan sutradara mengenai lakon yang hendak dimainkan tersebut. Mungkin sutradara mengehendaki penonjolan pada adegan tertentu atau bahkan menghendaki efek khusus dalam peristiwa tertentu. Catatan penata cahaya yang didapatkan setelah mempelajari naskah digabungkan dengan catatan dari sutradara sehingga gambaran keseluruhan pencahayaan yang diperlukan didapatkan.

c) Mempelajari Desain Busana

Berdiskusi dengan penata busana lebih khusus adalah untuk menyesuaikan warna dan bahan yang digunakan dalam tata busana. Seperti yang telah disebut di atas, bahan-bahan tertentu dapat menghasilkan refleksi tertentu serta warna tertentu dapat memantulkan warna cahaya atau menyerapnya. Untuk menghindari hal-hal yang tidak dinginkan maka kerjasama antara penata cahaya dan penata busana perlu dijalin.

Hal ini juga berkaitan juga dengan catatan sutradara, misalnya, dalam satu peristiwa sutradara menghendaki cahaya berwarna kehijauan untuk menyimbolkan sebuah mimpi, penata busana juga membuat baju berwarna hijau untuk menegaskan suasana tersebut. Penata cahaya bisa memberikan saran penggunaan warna hijau pada busana karena warna hijau cahaya jika mengenai warna hijau tertentu pada busana bisa saling meniadakan. Artinya, warna hijau yang ingin ditampilkan justru hilang. Untuk itu, diskusi dan saling mempelajari desain perlu dilakukan.

d) Mempelajari Desain Tata Panggung

Diskusi dengan penata panggung sangat diperlukan karena tugas tata cahaya selain menyinari aktor dan area juga menyediakan cahaya khusus untuk set dan properti yang ada di panggung. Selain bahan dan warna, penataan dekor di atas pentas penting untuk dipelajari. Jika desain tata panggung memperlihatkan sebuah

konstruksi maka tata cahaya harus membantu memberikan dimensi pada konstruksi tersebut. Jika desain tata panggung menampilkan bangunan arsitektural gaya tertentu maka tata cahaya harus mampu membantu menampilkan keistemewaan gaya arstitektur yang ditampilkan.

Penyinaran pada set dekorasi berlaku untuk untuk lingkungan sekitar tempat peletakan set tersebut, misalnya, di atas panggung menampakkan sebuah ruang yang di bagian belakangnya ada jendela. Ketika jendela itu dibuka dan lampu ruangan tersebut dinyalakan maka pendar cahaya dalam ruangan harus sampai ke luar ruangan melalui jendela tersebut. Tugas tata cahaya adalah menyajikan efek sinar lampu ruangan yang menerobos ke luar ruangan. Intinya, setiap detil efek cahaya yang dihasilkan berkaitan dengan tata panggung harus diperhitungkan. Semua harus nampak logis bagi mata penonton.

e) Memeriksa Panggung dan Perlengkapan

Memeriksa panggung dan perlengkapan adalah tahapan kerja berikutnya bagi penata cahaya. Dengan mempelajari ukuran panggung maka akan diketahui luas area yang perlu disinari. Penempatan baris bar lampu menentukan sudut pengambilan cahaya yang akan ditetapkan. Ketersediaan lampu yang ada dipanggung juga menentukan peletakkan lampu berdasar kepentingan penyinaran berkaitan dengan karakter dan kemampuan teknis lampu tersebut. Semua kelengkapan pernak-pernik yang ada di panggung harus diperiksa.

Ketersediaan perlengkapan panggung seperti, tangga, tali, pengerek, rantai pengaman lampu, sabuk pengaman, sekrup, obeng, gunting, dan peralatan kecil lainnya harus diperiksa. Ketersediaan lampu baik jumlah, jenis, dan kekuatan dayanya harus dicatat. Asesoris yang dibutuhkan untuk lampu seperti filter warna, klem, pengait, *barndoor*, stand, iris, gobo, dan asesoris lain yang ada juga harus diperiksa. Ketersediaan *dimmer* dan kontrol serta kelistrikan yang menjadi sumber daya utama juga harus diteliti.

Semua yang ada di panggung yang berkaitan dengan kerja tata cahaya dicatat. Berikutnya adalah kalkulasi keperluan tata cahaya berdasar capaian artistik yang diinginkan dan dibandingkan dengan

ketersediaan perlengkapan yang ada. Dengan mempelajari panggung dan segala perlengkapan yang disediakan penata cahaya akan menemukan kekurangan atau problem yang perlu diatasi. Misalnya, penataan *boom* pada panggung kurang sesuai dengan sudut pengambilan lampu samping untuk menyinari set dekor. Oleh karena itu diperlukan stand tambahan. Lampu yang tersedia masih kurang mencukupi untuk menerangi beberapa bagian arsitektur tata panggung, untuk itu diperlukan lampu tambahan.



Gb. 105 Pemasangan lampu

Semua problem yang ditemui dan solusi yang bisa dilakukan kemudian dicatat dan diajukan ke sutradara atau tim produksi. Jika tim produksi tidak bisa menyediakan kelengkapan yang diperlukan maka penata cahaya harus mengoptimalkan ketersediaan perlengkapan tata cahaya yang ada. Misalnya, dengan menerapkan prinsip penerangan area dan memanfaat beberapa lampu sisa yang ada untuk efek tertentu.

f) Mengamati Latihan

Untuk mendapatkan gambaran lengkap dari situasi masing-masing adegan yang diinginkan penata cahaya wajib mendatangi dan

mengamati sesi latihan para aktor. Selain untuk memahami suasana adegan, penata cahaya juga mencatat hal-hal khusus yang menjadi fokus adegan. Hal ini sangat penting bagi penata cahaya untuk merencanakan perpindahan cahaya dari adegan satu ke adegan lain. Perpindahan cahaya yang halus membuat penonton tidak sadar digiring ke suasana yang berbeda. Hasilnya, efek dramatis yang akan ditampilkan oleh cerita jadi semakin mengena.



Gb. 106 Peralatan pengontrol cahaya

Sesi latihan dengan aktor akan memberikan gambaran detil setiap pergerakan aktor di atas pentas. Setelah mencatat hal-hal yang berkaitan dengan suasana adegan maka proses pergerakan dan posisi aktor di atas pentas perlu diperhatikan. Penyinaran berdasar area memang memberi penerangan pada seluruh area permainan tetapi tidak pada aktor secara khusus. Dalam satu adegan tertentu mungkin saja aktor berada di luar jangkauan optimal lingkaran sinar cahaya. Oleh karena itu, aktor yang berdiri atau berpose pada area tertentu memerlukan pencahayaan tersendiri. Hal ini berlaku juga untuk tata panggung pada saat latihan teknik dijalankan. Penata cahaya perlu mendapatkan gambaran riil letak set dekor dan seluruh perabot di atas pentas. Dengan demikian, detil

pencahayaan pada set dan perabot bisa dirancang dan diperhitungkan dengan baik.

g) Membuat Konsep

Setelah mendapatkan keseluruhan gambaran dan pemahaman penata cahaya mulai membuat konsep pencahayaan. Konsep ini hanya berupa gambaran dasar penata cahaya terhadap lakon dan pencahayaan yang akan diterapkan untuk mendukung lakon tersebut. Warna, intensitas, dan makna cahaya dituangkan oleh penata cahaya pada konsepnya. Tidak hanya penggambaran suasana yang dituangkan tetapi bisa saja simbol-simbol tertentu yang hendak disampaikan untuk mendukung makna adegan. Misalnya, dalam satu adegan di ruang tamu ada foto besar seorang pejuang yang dipasang di dinding. Untuk memberi kesan bahwa pemiliki rumah sangat mengagumi tokoh tersebut maka foto diberi pencahayaan khusus. Dalam setiap perubahan dan perjalanan adegan konsep pencahayaan juga digambarkan. Konsep bisa ditulis atau ditambahi dengan gambar rencana dasar. Intinya, komsep ini membicarakan gagasan pencahayaan lakon yang akan dimainkan menurut penata cahaya. Selanjutnya konsep didiskusikan dengan sutradara untuk mendapatkan kesesuaian dengan rencana artistik secara keseluruhan.

h) Membuat Plot Cahaya

Konsep yang sudah jadi dan disepakati selanjutnya dijabarkan secara teknis pertama kali dalam bentuk plot tata cahaya. Plot ini akan memberikan gambaran laku tata cahaya mulai dari awal sampai akhir pertunjukan. Seperti halnya sebuah sinopsis cerita, perjalanan tata cahaya digambarkan dengan jelas termasuk efek cahaya yang akan ditampilkan dalam adegan demi adegan. Plot ini juga merupakan *cue* atau penanda hidup matinya cahaya pada area tertentu dalam adegan tertentu. Dengan membuat plot maka penata cahaya bisa memperhitungkan jenis lampu serta warna cahaya yang dibutuhkan, memperkirakan lamanya waktu penyinaran area atau aksi tertentu, merencanakan pemindahan aliran cahaya, dan suasana yang dikehendaki.

i) Membuat Desain Tata Cahaya

Untuk memberikan gambaran teknis yang lebih jelas, perlu digambarkan tata letak lampu. Berdasar plot cahaya yang dibuat

maka rencana penataan lampu bisa digambarkan. Semua jenis dan ukuran lampu yang akan digunakan digambarkan tata letaknya dan diarahkan sedemikian rupa.



Gb. 107 Tata cahaya dalam pementasan

j) Menata dan Mencoba

Setelah memiliki gambar desain tata cahaya maka kerja berikutnya adalah memasang dan mengatur lampu sesuai desain. Proses pemasangan membutuhkan waktu yang lumayan lama terutama untuk penyesuaian dengan *channel dimmer* dan *control desk.* Satu channel bisa digunakan untuk lebih dari satu lampu. Setiap lampu yang telah dipasang dalam *channel* tertentu coba dinyalakan dan diarahkan sesuai dengan area yang akan disinari. Pengaturan lampu ke *channel dimmer* atau *control desk* diusahakan agar mudah dalam pengoperasian. Pengaturan sudut pengambilan juga memerlukan ketelitian. Di sinilah fungsi menghadiri latihan dengan aktor diterapkan. Segala catatan pergerakan laku dan posisi aktor di atas pentas dapat dijadikan acuan untuk menentukan sudut pengambilan.

Setelah semua lampu dipasang dan diarahkan kemudian dicoba dengan mengikuti plot tata cahaya dari awal sampai akhir. Hal ini untuk mengetahui intensitas maksimal yang diperlukan, kesesuaian

warna cahaya yang dihasilkan serta kemudahan operasional pergantian cahaya dari adegan satu ke adegan lain. Penata cahaya mencatat semuanya dengan seksama sehingga ketika tahap ini selesai didapatkan gambaran lengkap tata cahaya.

k) Pementasan

Tahap terakhir adalah pementasan. Seluruh kerja tata lampu dibuktikan pada saat malam pementasan. Kegagalan yang terjadi meskipun sedikit akan mempengaruhi hasil seluruh pertunjukan. Oleh karena itu, kecermatan dan ketelitian kerja penata cahaya sangat diperlukan. Penting untuk memeriksa semuanya sebelum pertunjukan dilangsungkan. Jika terdapat kesalahan teknis tertentu masih ada waktu untuk memperbaikinya. Semua sangat tergantung dari kesiapan tata cahaya karena tanpa cahaya pertunjukan tidak akan bisa disaksikan.

6. Manajemen Pementasan

Salah satu faktor pendukung yang sangat penting dalam proses penciptaan teater adalah manajemen. Dalam teater bahasan manajemen dibagi menjadi 2 yaitu manajemen kelompok atau sanggar dan manajemen produksi. Akan tetapi dalam bahasan ini yang akan dibicarakan adalah manajemen pementasan yang merupakan bagian dari manajemen produksi. Manajemen pementasan dipilih sebagai batasan karena yang difokuskan dalam hal ini adalah persoalan pementasan teater.

Manajemen adalah pengelolaan atau kegiatan mengelola. Manajemen teater adalah perencanaan sebuah produksi teater hingga sampai ke tangan konsumen (penonton). Tahapan kegiatan manajemen adalah perencanaan, produksi, pementasan, serta pemasaran (Riantiarno, 2003:111). Dalam konteks ini manajemen pementasan adalah pengelolaan pementasan teater mulai dari persiapan pementasan, penonton datang ke gedung pertunjukan, menyaksikan jalannya pertunjukan hingga sampai pertunjukan usai dan penonton kembali pulang. Dalam manajemen pementasan ada 2 bidang utama pekerjaan yaitu pengelolaan gedung (*house managing*) dan pengelolaan panggung (*stage managing*).

Pengelolaan gedung adalah kerja pengelolaan gedung tempat pertunjukan berlangsung yang di dalamnya mencakup perawatan gedung, keamanan gedung, kebersihan gedung, penjualan tiket (ticket box), pengaturan keluar masuk penonton pengaturan tempat duduk penonton dan pengaturan penonton. Kerja pengaturan ini untuk mendukung kenyamanan semua orang yang berada dalam gedung pertunjukan.

a) Perawatan gedung

Gedung tempat pertunjukan bukanlah gedung yang biasa baik secara ukuran maupun fasilitas. Jika gedung tidak dirawat dengan baik, maka kualitasnya sebagai tempat pertunjukan akan menurun dan menjadikan semua orang yang berada di dalamnya merasa tidak nyaman. Misalnya, gedung dilengkapi dengan *air conditioning system* harus dirawat sedemikian rupa sebab jika alat pengontrol suhu udara itu rusak, maka suasana di dalam gedung akan menjadi panas sekali.

Gedung yang memiliki bahan dasar pembuatan panggung dari kayu harus sering dirawat agar tidak mudah terkena rayap. Penonton atau pemain tidak diperkenankan makan dan minum karena nanti akan remah-remah makanannya akan mengundang kehadiran tikus. Semua peralatan yang menggunakan listrik juga harus dirawat termasuk sirkuitnya agar ketika hendak digunakan semua dalam keadaan siap.

Perawatan gedung harus dilakukan secara teratur dan mengikuti prosedur yang benar. Seringkali gedung pertunjukan tidak dirawat sama sekali selain dibersihkan ketika hendak digunakan. Perawatan yang tidak rutin membuat kualitas gedung menjadi kurang baik dan akibatnya timbul gangguan teknis yang tidak diinginkan misalnya, lampu tidak menyala karena kabel aliran listrik banyak yang putus. Oleh karena itu perawatan termasuk di dalamnya pengecekan rutin harus dilakukan.

b) Keamanan gedung

Gedung pertunjukan seringkali ramai orang hanya ketika ada agenda. Ketika hari-hari biasa hampir sama sekali tidak ada orang yang mejaga atau dibiarkan begitu saja. Hal ini kurang baik karena rawan terjadinya tindak kejahatan (pencurian) mengingat bahwa

perlengkapan yang ada di dalam gedung pertunjukan adalah peralatan khsusus bernilai tinggi. Oleh karena itu penjagaan keamanan mutlak dilakukan baik ketika ada pementasan maupun hari-hari biasa.

c) Kebersihan gedung

Kenyamanan penonton dan pemain juga sangat tergantung dari kebersihan gedung, karena fasilitas gedung digunakan oleh orang banyak, maka kebersihannya perlu dijaga. Tidak mudah membersihkan gedung pertunjukan karena arealnya yang luas dan memiliki banyak ruang.

Pada bagian kursi penonton mungkin agak sedikit mudah dibersihkan meskipun areanya luas. Akan tetapi bagian langit-langit gedung atau bagian atas membutuhkan kebersihan yang ekstra. Diperlukan alat bantu khusus untuk membersihkan bagian-bagia atas yang sulit. Belum lagi bagian toilet atau kamar mandi yang biasanya kurang mendapat perhatian. Karena digunakan oleh banyak orang area ini paling mudah sekali kotor dan meninggalkan bau yang kurang sedap.

Untuk menjaga kenyamanan, semua bagian gedung harus bersih dan segar. Penonton akan merasa sangat senang jika tempat duduknya bersih dan rapi. Lebih dari itu, kedudukan penonton akan merasa ditinggikan dan kedatangannya ke gedung pertunjukan layak dihargai.

d) Penjualan tiket

Penjualan tiket yang akan dibahas di sini adalah penjualan tiket pada hari pementasan atau *on the spot.* Pengaturan pembelian tiket di boks penjualan pada saat hari pementasan perlu diperhatikan. Jika penonton yang hadir banyak dan boks yang tersedia hanya satu, maka penonton harus antri panjang dan lama. Hal ini tidak boleh terjadi karena akan mengganggu kenyamanan penonton. Selain itu penempatan boks penjualan haruslah mudah diakses oleh penonton. Biasanya di gedung pertunjukan boks tiket ini telah tersedia, namun jika dirasa kurang mencukupi atau tempatnya kurang mudah terlihat, tempat penjualan bisa dibuat sendiri. Intinya sejak membeli tiket penonton harus diberi kemudahan.

e) Pengaturan keluar masuk penonton

Pengaturan keluar masuk penonton perlu dilakukan untuk menjaga ketertiban dan demi kelancaran jalannya acara. Pintu utama dibuka beberapa saat atau menit sebelum pertunjukan berlangsung. Pengaturan ini dilakukan untuk memberi kesempatan semua penonton duduk dan agar tidak menunggu terlalu lama. Penonton yang masuk ke gedung pertunjukan terlalu awal dan menunggu terlalu lama akan merasa jenuh sejak sebelum pertunjukan dimulai.

Hanya pintu utama yang dibuka memberikan kemudahan bagi penonton untuk berbaris antri memasuki gedung pertunjukan dan mudah menemukan tempat duduknya. Dalam pertunjukan teater profesional, penonton tidak diperkenankan lagi memasuki gedung ketika pertunjukan sudah dimulai. Selama pertunjukan berlangsung, pintu utama ditutup dan hanya pintu samping yang menuju ke kamar kecil yang dibuka. Ketika pertunjukan selesai semua akses pintu keluar dibuka untuk memudahkan penonton keluar dari gedung pertunjukan.

Pengaturan buka tutup pintu ini menjadi sangat penting karena di pertunjukan area tempat duduk penonton harus dalam keadaan gelap. Tidak diperkenankan cahaya dari luar ruang memasuki gedung pertunjukan karena akan mengganggu artistik pemanggungan. Oleh karena itu akses pintu samping menuju ke kamar kecil biasanya diberi penanda berupa lampu dengan nyala kecil atau tulisan kecil yang menyala di kegelapan. Namun hal ini bisa saja berbeda ketika pertunjukan dilangsungkan di arena terbuka. Karena sifatnya yang terbuka dengan tempat duduk melingkar atau berbentuk tapal kuda, maka pengaturan keluar masuknya penonton bisa melalui beberapa pintu sekaligus.

f) Pengaturan tempat duduk penonton

Pengaturan tempat duduk perlu dilakukan karena biasanya dalam pertunjukan teater tempat duduk dibedakan menurut kelasnya. Ada tempat duduk dengan kelas utama atau VVIP (*very very important person*), kelas satu atau VIP (*very important person*), dan kelas umum. Masing-masing produksi membagi kelas penonton secara berbeda tetapi minimal ada dua kelas tempat duduk yaitu tempat duduk untuk tamu undangan khusus dan tempat duduk untuk

penonton umum. Oleh karena itu perlu diatur tempat duduk penonton sesuai kelasnya dan masing-masing kursi diberi tanda sesuai kelasnya. Biasanya setiap kursi diberi nomor tertentu sesuai dengan nomor tiket atau undangan yang dibawa oleh penonton.

g) Pengaturan penonton

Ketika penonton mulai memasuki gedung pertunjukan ada petugas yang mengatur dan mengarahkan penonton untuk duduk sesuai dengan nomor kursinya. Hal ini perlu dilakukan agar penonton segera menemukan kursinya dan segera duduk di tempatnya. Semakin cepat penonton duduk semakin cepat pertunjukan dimulai.

Dalam pertunjukan yang tidak memungut biaya dan membebaskan tempat duduk penonton, pengaturan ini amat sangat diperlukan. Biasanya penonton bergerombol menempati salah satu sisi atau bagian saja dari kursi penonton yang tersedia sehingga baris kursi yang lain kosong. Atau penonton tidak tahu kursi mana yang masih kosong sehingga penonton yang hadir dan mengira kursi sudah terisi semua memilih untuk berdiri.



Gb. 108 Penonton yang duduk rapi

Peran pengatur penonton tidak hanya sekedar mengatur tempat duduk tetapi sekaligus memeriksa kembali barang bawaan yang tidak diperbolehkan ada dalam gedung pertunjukan misalnya makanan dan minuman. Juga mengingatkan penonton untuk mematikan sementara telepon genggam dan memotret tidak boleh menggunakan lampu kilat. Aturan standar semacam ini meskipun telah ditulis di pintu masuk tetap perlu diingatkan kembali demi kenyamanan dan kelancaran pertunjukan.

Pengelolaan panggung adalah kerja pengaturan panggung tempat pertunjukan berlangsung. Yang termasuk dalam wilayah kerja pengelolaan panggung adalah mengatur jadwal penataan dan pembongkaran set dekorasi, mengatur jadwal penataan perangkat artistik lain terkait pementasan, mengatur penggunaan properti pementasan, memberitahukan keluar masuknya pemain, memulai dan mengakhiri pertunjukan. Kerja pengaturan panggung ini untuk mendukung kelancaran pementasan yang dilangsungkan.

h) Pengaturan jadwal penataan dan pembongkaran set dekorasi



Gb. 109 Penataan set dekorasi

Dalam gedung pertunjukan tertentu pengaturan penataan dan pembongkaran set dekorasi sangat ketat. Waktu yang disediakan tidak banyak. Karena aturan setiap gedung yang satu dengan yang

lain berbeda, maka pengelola panggung harus memperhatikan hal ini. Ada gedung yang memperbolehkan penataan set dekorasi dimulai sehari sebelumnya, namun ada juga yang mengijinkan malam hari sebelumnya dan ada pula yang hanya memperbolehkan pada hari dimana pentas akan dilangsungkan.

Hal seperti tersebut di atas juga terjadi pada saat pembongkaran. Ada gedung yang memperbolehkan pembongkaran set dekorasi keesokan harinya namun banyak pula gedung yang mengharuskan pembongkaran set dekorasi secepat mungkin karena akan dipakai oleh yang lainnya. Untuk itulah jadwal pemasangan dan pembongkaran set dekorasi perlu dibuat dan ditaati bersama.

Untuk mempermudah kerja penataan dan pembongkaran agar sesuai dengan jadwal perlu dicatat semua barang, peralatan, dan perlengkapan yang dibutuhkan. Penataan dan pembongkaran set diatur sedemikian rupa agar memudahkan dan mempercepat kerja. Misalnya, set dekorasi yang berat dan besar ditata terlebih dahulu baru kemudian disusul perabot lain yang lebih kecil dan ringan. Namun ketika pembongkaran berlaku sebaliknya.

i) Pengaturan jadwal penataan perangkat artistik lainnya

Pengatiuran jadwal penataan perangkat artistik lain semisal tata cahaya dan suara terkait dengan penataan set dekorasi. Ada produksi yang demi efektifitas kerja terkait waktu yang tersedia mendahulukan penataan set dekorasi tetapi ada pula yang mendauhulan penataan tata cahay dan atau suara. Semua sangat tergantung dari karakter dan konsep produksi atau pementasan.

Penataan set dekorasi dengan volume yang besar dan tinggi tertentu biasanya akan mengganggu proses penataan lampu jika di panggung bar lampunya permanen dan tidak disediakan jembatan pemasangan. Karena hal teknis semacam ini, maka penataan lampu membutuhkan tangga berukuran besar sehingga ketika set dekorasi telah tertata terlebih dahulu, pemasangan lampu akan mengalami kesulitan.

Pengaturan jadwal penataan perangkat artistik saling terkait antara satu dengan yang lain dan bergantung dari kondisi gedung pertunjukan beserta kelengkapannya. Seorang pengelola panggung

harus memahami hal ini dengan baik sehingga kerja yang dilakukan oleh tim penata artistik dapat berjalan dengan lancar dan sesuai dengan ketersediaan waktu yang ada.

j) Pengaturan penggunaan properti pentas

Properti (*props*) dalam teater dibagi menjadi dua yaitu perabot (terkait tata panggung) dan piranti tangan (*handprops*) yang biasanya digunakan oleh pemain untuk mendukung karakternya. Semua properti selama berada di area panggung menjadi tanggungjawab pengelola panggung. Ia harus mencatat semuanya. Kapan perabot dan perabot apa saja yang digunakan dalam sebuah adegan.

Pertunjukan teater yang memiliki latar tempat kejadian peristiwa beragam biasanya mengharuskan perpindahan set dekorasi. Oleh karena itu penataan dan perpindahan perabot perlu diatur sedemikian rupa agar dapat berjalan dengan cepat dan tepat. Perpindahan set dekorasi yang terlalu lama akan mengganggu irama lakon yang dipentaskan dan pada akhirnya emosi pemain dan penonton juga sedikit terganggu.

Selain perabot, piranti tangan yang digunakan oleh pemain juga perlu diperhatikan. Tidak jarang pemain lupa dengan piranti tangannya atau lupa tempat meletakkan piranti tersebut setelah selesai digunakan. Pengelola panggung beserta stafnya harus sigap dengan hal ini. Piranti apa saja dan digunakan oleh pemain siapa saja dan dalam adegan yang mana saja perlu dicatat untuk memudahkan pengaturan.

Dalam pertunjukan drama musikal, pengaturan dan pemasangan mik *wireless* atau *clip-on* ini sangat perlu diperhatikan. Semua kontrol harus dari pengelola panggung. Sebab pemain terkadang lupa jika diharuskan menghidupkan dan mematikan mik. Belum lagi jika penggunaan mik tersebut bergantian dengan pemain yang lain. Pengelola panggung harus mengatur hal tersebut dengan cermat, mik nomor berapa dan dipakai oleh pemain siapa saja serta dalam adegan apa saja perlu dicatat agar tidak terjadi kesemerawutan.

k) Memberitahukan keluar masuknya pemain

Pementasan teater tidak jarang berdurasi lama. Lakon dibagi dalam beberapa babak dan dalam babak terdiri dari beberapa adegan. Bisa jadi karakter tokoh peran A muncul di babak pertama dan babak ketiga. Sehingga ia memiliki jeda waktu istirahat yang panjang. Tugas pengelola panggung dalam konteks ini adalah mengingatkan pemain untuk bersiap jika adegan permainannya sudah akan dimulai.

Terlebih lagi jika lakon yang panjang semacam ini dimainkan secara kolosal. Pengelola panggung beserta stafnya harus mencatat dengan cermat setiap adegan dan pemain yang terlibat dalam adegan tersebut. Karena para pemain tidak diperkenankan berdiri di samping panggung (*side wing*) selama menunggu gilirannya tampil, maka peran pengelola dalam memberitahukan giliran pemain sesuai adegan menjadi sangat penting.

l) Memulai dan mengakhiri pertunjukan

Di hari pementasan, semua kegiatan yang terjadi di panggung menjadi wewenang dan tanggungjawab pengelola panggung. Kapan pertunjukan akan siap dimulai juga sangat tergantung dari tanda yang diberikan pengelola panggung. Ketika semua pendukung pementasan siap, pengelola panggung memberi kode kepada pengelola gedung untuk mulai membuka pinta masuk utama.

Ketika semua penonton sudah menempati tempat duduknya, pengelola gedung memberikan kode kepada pengelola panggung untuk memulai pertunjukan. Selanjutnya pengelola panggung mempersilakan pembawa acara untuk memulai acara dan memberitahukan kepada semua pemain dan staf untuk bersiap. Pengelola panggung juga mengatur kapan dan berapa kali pembawa acara harus menginformasikan tata tertib penonton. Intinya, segenap peristiwa di panggung malam itu adalah wewenang penuh pengelola panggung.

Pertunjukan dimulai dengan membuka tirai panggung dan diakhiri dengan menutup tirai panggung. Namun ada juga pertunjukan yang diakhiri tidak dengan menutup tirai tapi cukup dengan memberi hormat kepada penonton atau tidak secara formal. Akan tetapi aba-

aba bagi pembawa acara untuk menutup acara dan apakah pembawa acara harus muncul di panggung atau cukup *voice over* adalah wewenang pengelola panggung.

Kerja pengelolaan gedung dan panggung sangat membantu jalannya pementasan, karena adanya peran pengelolaan pentas semacam ini maka tugas tim artistik hanyalah sebatas pada artistik pertunjukan saja. Sutradara sudah bisa menikmati hasil karyanya tanpa perlu lagi bekerja dan mengatur para pemainnya. Semua sudah dikerjakan oleh pengelola panggung atau *stage manager*. Pimpinan produksi pun juga demikian, ia tidak perlu lagi bekerja karena semua pekerjaan sudah ditangani oleh pengelola gedung atau *house manager.*

Tahapan terakhir dari keseluruhan kerja manajemen pementasan adalah evaluasi. Kekurangan dan kelemahan yang masih ditemui perlu diperbaiki. Masukan, saran dan kritikan harus diterima dengan baik demi peningkatan kerja berikutnya. Pada prinsipnya tidak ada kerja yang sangat sempurna tetapi dengan kerja yang tertata serta terkelola maka kekurangan dan kelemahan bisa diminimalisasi yang pada akhirnya akan menuntun kepada hasil optimal.

E. Rangkuman

Unsur pendukung teater adalah tata artistik dan manajemen. Unsur artistik meliputi tata panggung, tata rias, tata busana, tata suara, dan tata cahaya. Tata panggung dalam khasanah seni teater disebut juga dengan istilah *scenery* (tata dekorasi). Gambaran tempat kejadian lakon diwujudkan oleh tata panggung dalam pementasan. Tata panggung berfungsi untuk menjelaskan suasana dan semangat lakon, periode sejarah lakon, lokasi kejadian, status tokoh peran, dan musim dalam tahun di mana lakon dilangsungkan. Langkah kerja penataan panggung adalah mempelajari naskah, diskusi dengan sutradara, menghadiri latihan, mempelajari panggung, membuat gambar rancangan, melakukan penyesuaian akhir, membuat maker, dan mengerjakan tata panggung.

Tata rias secara umum dapat diartikan sebagai seni mengubah penampilan wajah menjadi lebih sempurna. Tata rias dalam teater mempunyai arti lebih spesifik, yaitu seni mengubah wajah untuk menggambarkan karakter tokoh. Fungsi tata rias dalam pertunjukan teater adalah menyempurnakan penampilan wajah, menggambarkan karakter

tokoh peran, memberikan efek gerak pada ekspresi pemain, menegaskan garis wajah sesuai karakter tokoh peran, dan menambah aspek dramatik lakon. Langkah menata rias yang efektif adalah persiapan, perencanaan, persiapan tempat, kesiapan bahan dan alat, kesiapan pemain, kesiapan desain, dan merias.

Tata busana adalah seni pakaian dan segala perlengkapan yang menyertai untuk menggambarkan tokoh. Tata busana termasuk segala asesoris seperti topi, sepatu, syal, kalung, gelang , dan segala unsur yang melekat pada pakaian. Tata busana dalam teater memiliki fungsi yang kompleks yaitu untuk mencitrakan keindahan penampilan, membedakan satu pemain dengan pemain yang lain, menggambarkan karakter tokoh peran, memberikan efek gerak pemain, dan memberikan efek dramatik. Tahapan kerja penata busana dalam proses pementasan teater adalah menganilis naskah, diskusi dengan sutradara dan tim artistik, mengenal pemain, persiapan produksi, desain, dan pengerjaan.
Tata adalah suatu usaha pengaturan terhadap sesuatu bentuk, benda dan sebagainya untuk tujuan tertentu. Suara adalah getaran yang dihasilkan oleh sumber bunyi biasanya dari benda padat yang merambat melalui media atau perantara. Tata suara memiliki beberapa fungsi, yaitu menyampaikan pesan tentang keadaan yang sebenarnya, menekankan sebuah adegan, menentukan tempat dan suasana tertentu, menentukan atau memberikan informasi waktu, menjelaskan datang dan perginya, sebagai tanda pengenal suatu acara atau musik identitas cara (*soundtrack*), menciptakan efek khayalan, sebagai peralihan antara dua adegan, dan sebagai tanda mulai dan menutup suatu adegan atau pertunjukan. Langkah kerja penataan suara secara besaran dibagi ke dalam tiga tahap yaitu persiapan, penataan, dan pengecekan.

Cahaya adalah unsur tata artistik yang paling penting dalam pertunjukan teater. Tanpa adanya cahaya maka penonton tidak akan dapat menyaksikan apa-apa. Fungsi dasar tata cahaya ada empat yaitu penerangan, dimensi, pemilihan, dan atmosfir. Selain keempat fungsi pokok tersebut, tata cahaya memiliki fungsi pendukung yang dikembangkan secara berlainan oleh masing-masing ahli tata cahaya. Beberapa fungsi pendukung yang dapat ditemukan dalam tata cahaya adalah gerak, gaya, komposisi, penonjolan, dan pemberian tanda. Langkah kerja penataan cahaya yang bisa diterapkan sejak awal produksi adalah mempelajari naskah, diskusi dengan sutradara, mempelajari desain busana, mempelajari desain tata panggung, memeriksa panggung dan perlengkapan, mengamati latihan, membuat konsep, membuat plot

cahaya, membuat desain tata cahaya, menata dan mencoba, dan yang terakhir adalah pementasan.

Salah satu faktor pendukung yang sangat penting dalam proses penciptaan teater adalah manajemen. Manajemen teater adalah perencanaan sebuah produksi teater hingga sampai ke tangan konsumen (penonton). Dalam manajemen pementasan ada 2 bidang utama pekerjaan yaitu pengelolaan gedung (*house managing*) dan pengelolaan panggung (*stage managing*). Pengelolaan gedung adalah kerja pengelolaan gedung tempat pertunjukan berlangsung yang di dalamnya mencakup perawatan gedung, keamanan gedung, kebersihan gedung, penjualan tiket (ticket box), pengaturan keluar masuk penonton pengaturan tempat duduk penonton dan pengaturan penonton. Pengelolaan panggung adalah kerja pengaturan panggung tempat pertunjukan berlangsung. Yang termasuk dalam wilayah kerja pengelolaan panggung adalah mengatur jadwal penataan dan pembongkaran set dekorasi, mengatur jadwal penataan perangkat artistik lain terkait pementasan, mengatur penggunaan properti pementasan, memberitahukan keluar masuknya pemain, memulai dan mengakhiri pertunjukan.

(*)

F. Latihan/Evaluasi

Untuk memantapkan pemahaman mengenai unsur pendukung teater cobalah kerjakan soal latihan di bawah ini.

1. Jelaskan fungsi tata panggung dalam pementasan teater.
2. Jelaskan fungsi tata rias dalam pementasan teater.
3. Jelaskan fungsi tata busana dalam pementasan teater.
4. Jelaskan fungsi tata suara dalam pementasan teater.
5. Jelaskan fungsi tata cahaya dalam pementasan teater.
6. Jelaskan fungsi manajemen pementasan.
7. Tuliskanlah dalam bentuk rangkuman fungsi masing-masing unsur pendukung dalam pementasan teater.

G. Refleksi

1. Manfaat apakah yang kamu peroleh setelah mempelajari unit pembelajaran ini?
2. Apakah menurutmu unit pembelajaran ini benar-benar menambah wawasan mengenai unsur pendukung teater?
3. Bagaimana pendapatmu mengenai unsur tata artistik dalam pementasan?
4. Bagaimana pendapatmu mengenai unsur manajemen pementasan?
5. Menurutmu bagaimana kesemua unsur itu saling mendukung dalam sebuah pementasan?

DAFTAR GAMBAR

SUMBER FOTO

Gb.1 Interior gedung pertunjukan teater,
sumber: http://www.cottonboys.com/static/facilities-auditorium.php

Gb.2 Peta kedudukan teater dan drama, sumber: penulis

Gb.3 Relief Mesir Kuno
sumber: http://www.superstock.com/stock-photos-images/2102-529654

Gb.4 Naskah Mesir Kuno
sumber: http://firehow.com/200911144450/how-to-read-egyptian-hieroglyphics.html

Gb.5 Amphitheater
sumber: http://www2.cnr.edu/home/bmcmanus/tragedy_theater.html

Gb.6 Topeng Yunani Kuno
sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_ancient_Greece

Gb.7 Aktor Zaman Romawi
sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_ancient_Rome

Gb.8 Panggung teater Romawi Kuno
sumber: http://www.layoverguide.com/2012/05/layover-in-jordan.html

Gb. 9 Teater abad Pertengahan, sumber: Wisnuwardhono, Dkk. Ed.. 2002. *Ensklopedi Anak edisi Bahasa* Indonesia, Jakarta: PT. Gramedia Majalah.

Gb. 10 Panggung teater Renaissance
sumber: http://framptonwiki541a.wikispaces.com/Group+Four

Gb. 11 Gambaran karakter *commedia dell'arte*
sumber:http://en.wikipedia.org/wiki/File:Four_Commedia_dell%E2%80%99Arte_Figures_claude-gillot.jpg

Gb. 12 Bentuk panggung teater Elizabethan
sumber:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Globe_Stage_%288749872779%29.jpg

Gb. 13 Pementasan teater Elizabethan
sumber: http://sunshineinlondon.wordpress.com/2011/08/24/another-london-gem-the-globe-theatre/

Gb. 14 Teater Zaman Emas Spanyol
sumber:http://faculty.smu.edu/gesmith/ladiscretaenamorada/en/articles/theatre.html

Gb. 15 Gambaran suasana pertunjukan teater di Perancis Abad 17
sumber: http://users.ox.ac.uk/~lady2159/research_site/research/theatre-c17.html

Gb. 16 Pertunjukan teater Zaman Restorasi
sumber: http://www.londontheatredirect.com/venue/11/Theatre-Royal-Drury-Lane.aspx

Gb. 17 Pertunjukan teater Abad 18
sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/Sadler%27s_Wells_Theatre

Gb. 18 Pementasan teater Abad 19
sumber: http://www.stageandcinema.com/2011/12/03/joffrey-nutcracker-la-chicago/

Gb. 19 Gedung Pertunjukan Vaudeville
sumber: http://images.fineartamerica.com/images-medium-large/vaudeville-theatre-c1905-granger.jpg

Gb. 20 Luigi Pirandello
sumber: http://zuuly.com/wp-content/uploads/2012/12/pirandello.jpg

Gb. 21 W.B. Yeats
sumber: http://www.brainpickings.org/wp-content/uploads/2012/10/yeats.jpg

Gb. 22 Pementasan teater realis
sumber:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/94/Uncle_Vanya_MAT.jpg/

Gb. 23 Konstantin Stanislavsky
sumber: http://www.theguardian.com/stage/2012/apr/17/modern-drama-konstantin-stanislavsky

Gb. 24 Pementasan teater pos-modern
sumber: http://files.list.co.uk/images/2011/08/17/the-dark-philosophers-full-company-2-lst089646.jpg

Gb. 25 Jerzy Growtoski

sumber: http://www.stageandcinema.com/wp-content/uploads/2012/10/Jerzy-Grotowski.jpg

Gb. 26 Sketsa rangcangan panggung konstruktivisme
Sumber: http://www.londontheatreblog.co.uk/meyerhold-biomechanics-and-russian-theatre/

Gb. 27 Pentas model theater of the opressed
sumber: http://www.openideo.com/open/voting/inspiration/theatre-of-the-oppressed/gallery/janakpur.jpg

Gb. 28 Pentas Mahabarata, sutradara Peter Brook
sumber: http://www.knowqout.com/wp-content/uploads/2013/09/peter_brook_mahabharata_2.jpg

Gb. 29 Teater daerah dipentaskan di tengah masyarakat
sumber: http://gaedegambarist.blogspot.com/2011/08/sandur-theater-tradisional-indonesia.html

Gb. 30 Pementasan Longser
sumber: http://www.jabarprov.go.id/index.php/subMenu/informasi/berita/

Gb. 31 Pertunjukan Lenong
Sumber: http://www.republika.co.id/berita/senggang/seni-budaya/12/05/21/m4d9tz-yuk-para-pelajar-ikut-lomba-lenong

Gb. 32 Pertunjukan Wayang Orang
sumber:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wayang_Wong_Bharata_Pandawa.jpg

Gb. 33 Pertunjukan Ketoprak
Sumber: http://www.harianjogja.com/baca/2012/03/26/ketoprak-malam-ini-fk-metra-pentaskan-ketoprak-es-em-ka-173331

Gb. 34 Pertunjukan Ludruk
Sumber: http://antropologifoto.blogspot.com/2012/02/ludruk.html

Gb. 35 Pertunjukan Drama Gong
Sumber: http://wisatateater.blogspot.com/2011/03/drama-gong-bali.html

Gb. 36 Wayang Kulit
Sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/File:WayangKulit_Scene_Zoom.JPG

Gb. 37 Wayang golek

Sumber:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wayang_golek_SF_Asian_Art_Museum.JPG

Gb. 38 Pertunjukan Makyong
Sumber: http://haluanmedia.com/wp-content/files_mf/1356147250makyong.jpg

Gb. 39 Pertunjukan Randai
Sumber: http://kampuangkubang.files.wordpress.com/2012/03/randai.jpg

Gb. 40 Pertunjukan Mamanda
Sumber: http://visitingkutaikartanegara.com/tinymcpuk/gambar/Image/kesenian%20mamanda.JPG

Gb. 41 Pertunjukan Ubrug
Sumber: http://rumahdunia.com/isi/2009/11/15/1164/

Gb. 42 Pertunjukan Gambuh
Sumber: http://www.odinteatret.dk/media/381805/Gambuh

Gb. 43 Pertunjukan Arja
Sumber: http://www.balinesedance.org/All_about_Arja.htm

Gb. 44 Pertunjukan Dulmuluk
Sumber: http://bimg.antaranews.com/sumsel/2012/04/ori/20120422dul-muluk.jpg

Gb. 45 Kartu pos yang menggambarkan rombongan Komedi Stamboel gaya Bengali di Jakarta masa itu
Sumber: http://wartakota.tribunnews.com/detil/berita/134247/-Komedie-Stamboel-dari-Istanbul

Gb. 46 Rustam Efendi
Sumber: http://jembatan-pengetahuan.blogspot.com/2011/04/roestam-effendi.htm

Gb. 47 Tan Ceng Bok
Sumber: http://id.wikipedia.org/wiki/Tan_Tjeng_Bok

Gb. 48 Armijn Pane
Sumber: http://blog.penulispro.com/biografi-tokoh-sastrawan-armijn-pane

Gb. 49 Usmar Ismail
Sumber: http://indonesiancinematheque.blogspot.com/2011/02/usmar-ismail-1949-1970.html

Gb. 50 Teguh Karya
Sumber: http://tokoh2duniaku.blogspot.com/2012/09/teguh-karya-bapak-sutradara-indonesia.html

Gb. 51 Salah satu pementasan Studiklub Teater Bandung
Sumber: http://www.tembi.net/id/news/jas-panjang-pesanan-sajian-studiklub-teater-bandung-di-bentara-budaya-yogyakarta--serpih-cerita-surealis-yang-memukau-4702.html

Gb. 52 W.S. Rendra
Sumber: http://blogsauted.blogspot.com/2010/07/biografi-w-s-rendra.html

Gb. 53 Arifin C Noer
Sumber: http://www.bengkelsastra.net/arifin-c-noer/

Gb. 54 Salah satu pementasan Teater Koma
Sumber: http://www.thejakartapost.com/news/2009/01/17/when-a-clown-becomes-a-king.html

Gb. 55 Salah satu pementasan Teater Gandrik
Sumber: http://rahadian.student.umm.ac.id/2010/07/29/teater-gandrik/

Gb. 56 Salah satu pementasan Teater Tetas
Sumber: http://oase.kompas.com/read/2011/03/02/1504285/Adjie.Sombong.pada.Penyakit

Gb. 57 Salah satu pementasan teater Garasi
Sumber: http://www.djarumfoundation.org/galeri_foto_details.php?page=budaya&album=0&id=4281&x=4295&hal=2#

Gb. 58 Salah satu pementasan Teater Satu
Sumber: http://www.teatersatu.org/index.php/portofolio

Gb. 59 Salah satu pementasan teater API
Sumber: http://www.bisnis-jateng.com/index.php2012/02/pemain-teater-api-pentaskan-drama-brongkos/

Gb. 60 Salah satu pementasan SAC
Sumber: http://saturdayactingclub.blogspot.com/

Gb. 61 Pementasan Wayang Hip-Hop
Sumber: http://jogjanews.com/dua-tahun-wayang-hip-hop-catur-benyek-kuncoro-kesenian-wayang-bermetamorfosa-bukan-dinosaurus-yang-hanya-besar-dijamannya

Gb. 62 Teater sebagai media pembelajaran

Sumber: foto koleksi Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya

Gb. 63 Piramida Freytag
Sumber: http://en.wikiedia.org/freytag

Gb. 64 Skema Hudson
Sumber: Tambayong, Yapi, 1981. *Dasar-dasar Dramaturgi*, Bandung: Pustaka Prima

Gb. 65 Kemungkinan Skema Hudson 1
Sumber: Wiyanto, Asul, 2004. *Terampil Bermain Drama,* Jakarta: PT Grasindo

Gb. 66 Kemungkinan Skema Hudson 2
Sumber: Wiyanto, Asul, 2004. *Terampil Bermain Drama,* Jakarta: PT Grasindo

Gb. 67 Tensi Dramatik
Sumber: Asmara, Adhy, 1979, *Apresiasi Drama*, Yogyakarta: Nur Cahaya

Gb. 68 Turning Point
Sumber: Cassady, Marsh, 1997. *Characters in Action, Play Writing the Easy Way.* Colorado: Meriwether Publishing Ltd.

Gb. 69 Pentas Drama
Sumber: http://www.rkc.lt/en/news/jubilej-zelionogo-fonaria1/

Gb. 70 Pentas Tragedi
Sumber: http://www.timesofmalta.com/articles/view/20130519/arts-entertainment/when-love-meets-tragedy-on-stage.470654#.Ul1Ygyd58Ys

Gb. 71 Pentas teater komedi
Sumber: http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/7864236/The-Comedy-of-Errors-Regents-Park-Open-Air-Theatre-review.html

Gb. 72 Adegan Melodramatik
Sumber: http://upstageproductions.blogspot.com/p/blog-page.html

Gb. 73 Lukisan bernada satir karya Bruegel (1568) yang menggambarkan orang buta menuntun orang buta
Sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/Satire

Gb. 74 Edward Gordon Craig
Sumber: http://artistnich.wordpress.com/tag/gordon-craig/

Sumber: http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/bjsimmons/shakespeare/488_1.html

Gb. 102 Peralatan tata suara
Sumber: http://www.capitalcitysounds.com/Sound-Equipment-Hire.html

Gb. 103 Persiapan penataan tata suara
Sumber: foto koleksi Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya

Gb. 104 Warna-warni tata cahaya
Sumber: http://www.performing-musician.com/pm/oct08/articles/guidetolighting.htm

Gb. 105 Pemasangan lampu
Sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/Stage_lighting

Gb. 106 Peralatan pengontrol cahaya
Sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Et_marquee_2.JPG

Gb. 107 Tata cahaya dalam pementasan
Sumber: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Classical_spectacular10.jpg

Gb. 108 Penonton yang duduk rapi
Sumber: http://www.theproducersperspective.com/my_weblog/2011/12/the-demographics-of-the-broadway-audience-2010-11.html

Gb. 109 Penataan set dekorasi
Sumber: http://junglebain.blogspot.com/2011/01/jungle-comes-of-age-on-its-21st.html

DAFTAR PUSTAKA

Achmad, A. Kasim, 2006. *Mengenal Teater Tradisional di Indonesia,* Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

Asmara, Adhy, 1979. *Apresiasi Drama*, Yogyakarta: Nur Cahaya

Bennet, Susan, 1997. *Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception,* London: Routledge.

Boal, Augusto, 2008. *Theatre of the Oppressed,* London: Pluto Press

Carpenter, Mark, 1988. *Basic Stage Lighting*. Kensington: New South Wales University Press.

Cassady, Marsh, 1997. *Characters in Action, Play Writing the Easy Way.* Colorado: Meriwether Publishing Ltd.

Cohen, Robert, 1994. *The Theatre.* California: Mayfield Publishing Company.

Fraser, Neil, 2007. *Stage Lighting Design a Practical Guide,* The Crowood Press.

Froug, William, 1993. *Screen Writing Tricks of the Trade,* Los Angeles: Silman-James Press.

Harymawan, RMA, 1993. *Dramaturgi.* Bandung: PT Remaja Rosdakarya.

Heilpern, John, 1989. *Conference of the Birds, The Story of Peter Brook in Africa,* London: Methuen

Huxley, Michael, Noel Witts (Ed.), 1996. *The Twentieth Century Performance Reader*. London: Routledge.

Lethbridge, Stefanie, Jarmila Mildorf, ----------, "Drama", diktat dalam*, Basics of English Studies: An Introductory Course for Students of Literary Studies in English*, Developed at the English Departments of the Universities of Tübingen, Stuttgart and Freiburg

Malna, Afrzal, 1999. "Anatomi Tubuh dan Kata: Teater Kontemporer Sebuah Indonesia Kecil", dalam, Taufik Rahzen, ed. 1999. *Ekologi Teater Indonesia,* Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Diunduh dari BSE.Mahoni.com

McTigue, Mary,1992. *Acting Like a Pro, Who's Who, What's What, and the Way Things Really Work in the Theatre*, Ohio: Better Way Books.

Meyerhold, Vsevolod, 1996. "

Murgiyanto, Sal, J. Bandem, I Made Bandem, 1983. *Seni Teater Daerah*, Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Jenderal Pendidikan Dasar dan menengah, Direktorat Pendidikan Menengah Kejuruan, Proyek Pengadaan Buku Pendidikan Menengah Kejuruan.

Oemarjati, S. Boen, 1971. *Bentuk Lakon Indonesia.* Jakarta: PT Gunung Agung

Rendra, W.S., 1983. *Tentang Bermain Drama,* Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya

___________, 1993. *Seni Drama Untuk Remaja,* Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya.

Riantiarno. 1993. "Perjalanan Teater: Pasar Harus Diciptakan" dalam *Panggung Teater Indonesia*, S. Sinansari Ecip, dan Ahmadun Y. Herfanda Ed., Surakarta: Pertemua Teater Indonesia 1993 dan Harian Umum Republika.

Soemanto, Bakdi, 2001. *Jagad Teater*. Yogyakarta: Media Pressindo

Sumardjo, Jakob, 2004. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: STSI PRESS

Tambayong, Yapi, 1981. *Dasar-dasar Dramaturgi*, Bandung: Pustaka Prima

Waluyo, Herman J., 2001. *Drama Teori dan Pengajarannya*. Yogyakarta: PT. Hanindita Graha Widia.

Wickham, Glynne, 1992. *A History of The Theatre*. London: Phaidon Press Limited.

Wisnuwardhono, Dkk. Ed., 2002. *Ensklopedi Anak edisi Bahasa* Indonesia, Jakarta: PT. Gramedia Majalah

Wiyanto, Asul, 2004, *Terampil Bermain Drama,* Jakarta: PT Grasindo

Yudiaryani, 2002. *Panggung Teater Dunia Perkembangan dan Perubahan Konvensi*. Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli.



KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
DIREKTORAT PEMBINAAN SEKOLAH MENENGAH KEJURUAN
2013